JORGE SIMMEL

CULTURA FEMENINA

Y OTROS ENSAYOS

TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN POR

EUGENIO IMAZ,
JOSÉ R. PÉREZ BANCES,
M. G. MORENTE
Y FERNANDO VELA

Revista de Occidente
Avenida de Pi y Margall, 7
Madrid

Copyright by
Revista de Occidente
Madrid / 1934

Imprenta de Galo Sáez. Mesón de Paños, 6. Teléfono 11944.

INTRODUCCION

CUANDO se ofrecen en un haz trabajos diversos que, como en el caso presente, no poseen unidad alguna por su materia, la justificación tendrá que venir de la unidad de intención que domine en los mismos. Esta intención totalizadora es aquí la que se deriva del concepto de filosofía: lo esencial en ella no es—o no es exclusivamente—el contenido que se elabora, sino una especial actitud frente al mundo y a la vida, una forma y modo funcionales de abordar las cosas y de proceder con ellas. Como las diversas posiciones filosóficas se encuentran a irreconciliable distancia y ninguna de ellas posee un valor incontrovertible, como, sin embargo, algo común encontramos en todas ellas que sobrevive a la reputación de cada una y es lo que alimenta indefinidamente el proceso filosófico, no cabe duda que esto que es común no podrá residir en un contenido cualquiera, sino en el proceso mismo. Motivo suficiente, sin duda, para aplicar el nombre de filosofía a toda la variedad antitética de sus dogmas; pero no es tan evidente que lo esencial y significativo de la filosofía tenga que radicar en esta actitud funcional, en esta movilidad formal del espíritu filosófico, o que, por lo menos, tenga que radicar en ellas a la par que en los contenidos dogmáticos y resultados, sin los cuales tampoco sería posible la marcha del proceso filosófico. Semejante separación entre la función y el contenido, entre la actividad viva y su resultado conceptual, representa nada menos que una dirección general del espíritu

moderno. Cuando la teoría del conocimiento declara a este único objeto permanente del conocimiento filosófico, desligando el puro proceso cognoscitivo de todos sus objetos y sometiéndolo, en esta forma, al análisis; cuando la ética kantiana coloca la esencia de toda moral en la forma de la buena voluntad o voluntad pura, cuyo valor es independiente de toda determinación por contenidos de fines; cuando para Nietzsche y Bergson la vida, en cuanto tal, significa la auténtica realidad y el valor supremo, y ella es la que crea y ordena los contenidos sustanciales en lugar de estar condicionada por ellos, en todos estos casos se lleva a cabo la separación entre proceso y contenido, subrayando el primero.

Podemos, pues, considerar el afán metafísico, el proceso o actitud espiritual a que da origen, como un valor que para nada es afectado por las contradicciones o insuficiencias de sus resultados. De este modo, aligerado de la carga que su vinculación a estos contenidos representa, cobra una flexibilidad, una envergadura, una serenidad frente a todos los contenidos posibles, como no se podía imaginar en los tiempos en que se trataba de determinar la esencia de la filosofía o de la metafísica a base de sus problemas reales. Si concebimos lo funcional, la actitud, la profundidad y ritmo del proceso mental como siendo lo que caracteriza a este proceso de filosófico, resultará que se ampliará enormemente el número de sus objetos, y se obtendrá con la forma mental común y específica la unidad de las investigaciones más heterogéneas por su contenido, unidad que es la que pretendemos ofrecer aquí.

Enseña la experiencia histórica que todo acampamiento de la investigación metafísica en los terrenos de un contenido sistemático, sustrae enormes dominios del cosmos y del alma a la consideración filosófica. Lo cual no es debido, únicamente, a la limitada fecundidad de todo principio absoluto, sino a su fijeza y falta de flexibilidad, que excluye de antemano la posibilidad de encuadrar los trozos en apariencia insignificantes de la existencia dentro de las profundidades metafísicas. Y ningún fenómeno periférico, ni el más fugitivo y aislado,

debiera sustraerse a la consideración metafísica; pero de ninguno de esos fenómenos parte una línea única a uno de los conceptos metafísicos fundamentales. Si el proceso filosófico debe arrancar de toda la amplitud universal de la existencia, tendrá que desenvolverse, a lo que parece, en una infinitud de direcciones. Muchas modalidades, tonos, conexiones del pensamiento orientan la reflexión filosófica por una línea que, perseguida en absoluto, nos conduciría al panteísmo, otras nos orientan por el lado del individualismo; a veces, la reflexión parece que abocará definitivamente en algo idealista, o realista, racional o voluntarista. Se ve, pues, que existe una íntima relación entre la plenitud de la existencia, que se trata de conducir a las honduras metafísicas, y la plenitud de todos los absolutos metafísicos posibles. La flexible articulación entre los dos planos, su posible comunicación, de modo que podamos llegar de cada punto del primero a cada punto del segundo, nos lo ofrece la pura movilidad del espíritu, que no se adhiere a ningún absoluto inconmovible, y que es en sí misma metafísica. Nada le impide recorrer todos los caminos posibles, plegándose en la tensión de la entrega metafísica a todos los síntomas y llamadas de las cosas con más libertad de lo que podría permitirle el celo de una dirección determinada. No hay que creer que el afán metafísico queda satisfecho al final del camino recorrido; en general, hablar de camino y meta, como si existiese un punto final unificador, no es otra cosa que un abuso de analogías espaciales; los principios absolutos podrán ser considerados como metas ideales con el objeto de asignar un nombre determinado a las diversas cualidades que afecta esta movilidad. Una contradicción entre los mismos no se da más que en sus cristalizaciones dogmáticas, pero no dentro de la movilidad de la vida filosófica misma, cuyo camino puede ser característicamente individual y unitario, a pesar de todas las inflexiones y retorcimientos que experimente. Este punto de vista se aleja infinitamente de todo eclecticismo y de toda prudencia compromisaria. Porque estas dos actitudes se hallan vinculadas a los resultados dogmáticos

del pensamiento no menos que las posturas exclusivistas, sólo que, en lugar de manejar una idea fundamental, construyen un mosaico con trozos de las mismas o reducen sus incompatibilidades hasta la conciliación. Aquí se trata de abandonar el tipo de metafísica como dogma para abordar el de la metafísica como vida o como función, ocupándose, no del contenido, sino de la forma de la filosofía; no de las diversidades entre los dogmas, sino de la unidad del movimiento del pensar que es común a esas diversidades hasta el momento de cuajar en dogmas, que es cuando han cortado toda posible retirada hacia el punto de cruce de todas las vías filosóficas, al centro de todas las posibilidades de movimiento y captación.

Ninguno de los creadores geniales dentro de la filosofía ha realizado esta traslación de acento del terminus ad quem *al* terminus a quo *del afán filosófico. La personalidad espiritual es en ellos tan fuerte que no puede proyectarse más que en una imagen del mundo llena y unívoca, fundiéndose en un haz inextricable el radicalismo de la actitud vital, filosófico-formal, con el contenido en que forma cuerpo; del mismo modo que la religiosidad de los hombres realmente religiosos significa siempre un mismo ser y una misma conducta íntima, pero en el individuo, y especialmente en el individuo religiosamente creador, ese ser y conducta forman tal unidad orgánica con el contenido de fe propio de ese individuo, que sólo este contenido, este dogma, puede ser religión en él. No importa, pues, que la individualidad del filósofo se decante siempre en una concepción del mundo absoluta y excluyente—lo cual, por otra parte, puede tener lugar junto con el reconocimiento de aquel desplazamiento del acento metafísico de que hablamos—; creo que esto último constituye la condición de una "cultura filosófica" en un sentido más amplio y moderno. Porque esta cultura no consiste en el conocimiento de sistemas metafísicos o la profesión de determinadas teorías, sino en una especial actitud espiritual frente a toda la existencia, en una movilidad intelectual en ese terreno en que se deslizan todas las lí-*

neas posibles de la filosofía a profundidades muy diversas y enlazadas con las más variadas realidades; como tampoco la cultura religiosa consiste en el reconocimiento de un dogma, sino en la comprensión y conformación de la vida con la mirada puesta siempre en el destino eterno del alma, ni la cultura artística en la suma de obras artísticas, sino en que la materia que nos ofrece la vida sea sentida y conformada con arreglo a las normas de los valores artísticos.

La filosofía, con su marcha interna, atraviesa la discontinuidad de las divisiones dogmáticas, y por encima y por debajo de ellas nos ofrece dos unidades: la funcional, de la que he hablado, y la teleológica, de la que estoy hablando, según la cual la filosofía es un elemento, una forma, un soporte de la cultura en general. Ambas unidades se enlazan subterráneamente; la cultura filosófica tiene que conservar su libertad de movimientos, dispuesta siempre a retroceder de cualquier teoría singular a la comunidad funcional de todas ellas. Puede ser que los resultados del esfuerzo sean fragmentarios, pero el esfuerzo no lo será.

Esta actitud es la que domina en el tratamiento de los problemas abarcados por este volumen. Demostrar cómo en su aislamiento y heterogeneidad llevan o son llevados por este concepto fundamental de la cultura filosófica no es cosa ya de programa, sino de su elaboración. Cada trabajo se apoya en el supuesto, o lo demuestra, que no es sino un prejuicio ése que cree poder afirmar que, ahondando la superficie de la vida, la capa primera de ideas que sostiene a todo fenómeno —lo que podríamos llamar su sentido*—, llegamos necesariamente a un último punto definitivo, y que, de lo contrario, de no recibir de él su dirección, quedaría como flotando en el aire.*

En una fábula se cuenta que un labriego, en trance de muerte, dice a sus hijos que en su tierra hay un tesoro escondido. Ahondan y revuelven sin encontrar nada. Pero la cosecha siguiente se triplica con la tierra así removida. Buen símbolo de la línea que nosotros marcamos a la metafísica. No

daremos con el tesoro, pero el mundo, removido por nosotros, será tres veces más fecundo para el espíritu. Aunque no se tratara, en realidad, de buscar un tesoro, sino que esta remoción constituyera una necesidad y un íntimo destino de nuestro espíritu.

CULTURA FEMENINA

CULTURA FEMENINA

CULTURA OBJETIVA Y CULTURA SUBJETIVA

PUEDE considerarse la cultura como el perfeccionamiento de los individuos merced a la provisión de espiritualidad objetivada por la especie humana en el curso de la historia. Decimos que un individuo es culto cuando su esencia personal se ha completado asimilándose los valores objetivos: costumbres, moral, conocimiento, arte, religión, formas sociales, formas de la expresión. Es, pues, la cultura una síntesis singularísima del espíritu subjetivo con el espíritu objetivo. El último sentido de esta síntesis reside, sin duda, en el perfeccionamiento individual. Mas para que ese perfeccionamiento se verifique es preciso que los contenidos del espíritu objetivo existan como realidades propias, independientes de quien las creó y de quien las recibe, de manera que constituyan a modo de elementos o estaciones en el proceso de perfeccionamiento. Y así, esos contenidos, esto es, el conjunto de lo que ha sido expresado y hecho, de lo que tiene existencia ideal y eficacia real, el complejo de los tesoros culturales de una época, puede llamarse la "cultura objetiva de dicha época".

Ahora bien, una vez determinada la cultura objetiva, plantéase el siguiente problema, bien distinto y peculiar: ¿con qué amplitud, con qué intensidad se apropian los diferentes individuos esos contenidos de la cultura objetiva? Este es el problema de la cultura subjetiva. Tanto desde el punto de vista

de la realidad, como desde el punto de vista del valor, ambos conceptos son independientes uno de otro. Puede ocurrir que de una cultura objetiva muy elevada esté excluída la gran masa de los individuos. Por otra parte, puede suceder también que, siendo relativamente baja la cultura objetiva de una época, partícipe de ella la masa, de manera que la cultura subjetiva alcance un nivel relativamente alto. E iguales variaciones se ofrecen en el juicio del valor. El hombre de temple individualista puro, y sobre todo de temple social, estimará la importancia de la cultura según el número de personas que en ella participen, según la mayor o menor amplitud de esa participación, según el refinamiento y la felicidad, la belleza y la moralidad que la vida de los individuos adquiera por su contacto con los bienes culturales. Pero quienes antepongan a la utilidad de las cosas las cosas mismas, quienes sobre el impetuoso torrente de la acción, del goce y del dolor contemplen el sentido intemporal de las formas perespiritualizadas, éstos buscarán ante todo la modalidad de la cultura objetiva y dirán que el valor real de una obra de arte, de un conocimiento, de una idea religiosa y hasta de una norma jurídica o moral no depende en manera alguna de la mayor o menor frecuencia con que tales bienes culturales se incorporen al curso fortuito de la vida real.

En el cruce de esos dos caminos se desvían igualmente los dos problemas estimativos que plantea el movimiento feminista moderno. Por su origen, el feminismo parece caminar en la dirección de la cultura subjetiva. Al querer las mujeres adoptar las formas de la vida y de la producción masculinas, aspiran, sin duda, a participar personalmente de los bienes de cultura ya existentes, pero de los cuales se han visto excluídas hasta ahora. Quieren, pues, aumentar su cultura subjetiva, ya sea este aumento para ellas origen de nuevas felicidades, imposición de nuevos deberes o desarrollo de una nueva educación personal. Pero siempre se trata de un empeño que no trasciende de lo individual, aunque haya de extenderse a millones de seres en el presente como en el futuro. Es como una

multiplicación de los valores, no una creación de valores nuevos en el sentido objetivo. En esta dirección se orientan los aspectos eudemonísticos, éticos, sociales del movimiento feminista.

Pero no por eso desaparece el otro problema, mucho más abstracto, mucho menos apremiante. ¿Dará lugar el movimiento feminista a nuevas producciones? ¿Aumentará el caudal de la cultura objetiva? ¿Podrá ser un movimiento que no sólo multiplique y reproduzca, sino que produzca y cree? Es posible que el feminismo eleve extraordinariamente el nivel de la cultura subjetiva, como opinan sus partidarios. Es posible también que lo rebaje, como profetizan sus enemigos. Pero, en todo caso, si el feminismo llega a producir un aumento en los contenidos de la cultura objetiva, este resultado será independiente por completo del que obtenga en punto a cultura subjetiva. Y lo que nosotros aquí nos proponemos es computar las probabilidades de que las mujeres logren aumentar el acervo objetivo de la cultura, o, mejor dicho, estudiar las bases, los fundamentos de esas probabilidades, esto es, las relaciones esenciales que mantiene la naturaleza femenina con la cultura objetiva.

CARÁCTER MASCULINO DE LA CULTURA OBJETIVA

Quede ante todo establecido el hecho de que la cultura humana, aun en sus más depurados contenidos, no es asexuada. No por objetiva hemos de figurárnosla situada allende la diferencia entre varón y hembra. Nuestra cultura, en realidad, es enteramente masculina—con excepción de muy escasas esferas—. Son los hombres los que han creado el arte y la industria, la ciencia y el comercio, el Estado y la religión. Y si todo el mundo cree en una cultura puramente "humana", indiferente a la dualidad sexual, es porque todo el mundo ingenuamente identifica "hombre" con "varón", y hasta en algunos idiomas se usa la misma palabra para los dos conceptos. Y

esta identificación, por otra parte, es también la causa de que no exista una cultura verdaderamente asexuada. ¿A qué es debido este carácter masculino de nuestra cultura? ¿Procede acaso de la esencia íntima de los sexos, o de una prepotencia de los varones, sin relación intrínseca con el problema de la cultura? Queden por el momento incontestadas estas preguntas En todo caso, puede decirse que la masculinidad de la cultura es la causa por la cual suelen desestimarse por "femeninas" las producciones insuficientes en las más varias esferas y ponderarse por "varoniles" los hechos o creaciones notables de algunas mujeres. Por eso, la índole misma—y no sólo la cantidad—de nuestra labor cultural solicita las energías varoniles, los sentimientos varoniles, la intelectualidad varonil. Y esto adquiere una importancia enorme al extenderse por todos los ámbitos de la cultura, sobre todo en aquellas capas que pudiéramos llamar de la semi-productividad, en donde no se trata de extraer una primicia absoluta del fondo espiritual creador, pero tampoco de repetir mecánicamente un modelo propuesto, sino de cierto término medio. La historia de la cultura no ha prestado atención suficiente a esta región media de la productividad. Tiene, sin embargo, una enorme importancia para el estudio de las finas estructuras sociales. Hay amplios sectores de la técnica, del comercio, de la ciencia, de la milicia, de la literatura y del arte que requieren innumerables productos de originalidad, por decirlo así, secundaria; productos que, dentro de ciertas formas y condiciones dadas, exigen, sin embargo, iniciativa, carácter, fuerza creadora. Y justamente en ellos resulta evidente el empleo de las energías masculinas, porque esas formas y condiciones proceden del espíritu masculino y transmiten este carácter a dichas producciones, por decirlo así, epigonales.

Citaré sólo un ejemplo del carácter masculino que poseen los contenidos culturales al parecer neutros. Con frecuencia se afirma que las mujeres no tienen sentido jurídico y manifiestan antipatía por las normas y las sentencias del derecho. Pero no hace falta interpretar este sentimiento como una oposición al

derecho en general, sino sólo al derecho *masculino*, único que poseemos y que, por lo tanto, nos aparece cual el derecho en absoluto—como igualmente nuestra moral histórica, la moral de un tiempo y de un lugar, nos parece realizar cumplidamente el concepto de la moral en general. El sentido femenino de la justicia—tan diferente en muchos puntos del masculino—daría lugar a un derecho también distinto. Pues, por muy problemático que tal sentimiento sea para la lógica, ello no debe ocultarnos que, en última instancia, la legislación y la jurisprudencia descansan sobre él. Si existiere un fin último objetivo de todo derecho, podrían, sin duda, construirse las determinaciones jurídicas por vía racional, orientándolas en el sentido de dicho fin. Pero este fin, a su vez, no podría quedar establecido sino merced a un acto supralógico, que sería en el fondo otra forma del "sentimiento de la justicia" o su cristalización en una esfera lógica. Pero no siendo así, el sentimiento de la justicia permanece como en estado líquido, mezclándose en toda determinación y decisión particular, del mismo modo que el protoplasma indiferenciado se encuentra en mayor o menor cantidad en casi todas las células de los cuerpos animales organizados. Así, pues, todo sentimiento de la justicia, si posee determinación propia y continuidad, puede producir un derecho. El sentimiento femenino de la justicia podría producirlo, aunque no sería reconocido como "derecho" objetivo y válido porque estamos harto acostumbrados a identificar la objetividad con la masculinidad.

LA DIVISIÓN DEL TRABAJO

Si los contenidos de nuestra cultura no son neutros en realidad, sino que poseen un carácter masculino, ello es debido a una complicada compenetración de motivos históricos y psicológicos.

La cultura, que en último término es un estado de los sujetos, toma su camino por entre las objetivaciones del espíri-

tu. Ahora bien, la esfera de lo objetivo se extiende y amplifica cada vez más con los progresos de los grandes períodos. Los individuos, empero, que han de recorrer por sí mismos de nuevo todas las etapas quedan rezagados con sus intereses, con su evolución, con su productividad individual. La cultura objetiva aparece así por último como la cultura en general. Su injerto en el sujeto deja de ser su sentido y fin propios para convertirse en asunto privado y personal, sin notoria importancia. La marcha acelerada de la evolución empuja las cosas más que a los hombres, y el "divorcio entre el trabajador y los medios de trabajo" aparece simplemente como un caso especial económico de la tendencia general a acentuar, en la eficacia y valor de la cultura, no el hombre, sino el desarrollo y la perfección de las realidades objetivas.

Esta "cosificación" de nuestra cultura—que no necesita ser demostrada—guarda estrecha relación con otro importantísimo rasgo suyo: el especialismo. El hombre que produce, no un todo, sino un trozo sin propio sentido, sin propio valor, no puede verter su persona en su obra, no puede contemplarse en su trabajo. Entre la integridad del producto y la integridad del productor existe un nexo constante, como cumplidamente se echa de ver en la obra artística, cuya unidad sustantiva exige un creador único y se rebela contra toda coordinación de labores especiales diferenciadas. En la producción especializada, el sujeto permanece como ajeno al trabajo. El resultado de su labor se incorpora a un conjunto impersonal, a cuyas exigencias objetivas ha de someterse. Este conjunto se contrapone, por decirlo así, a cada uno de los colaboradores, quienes no lo contemplan como cosa propia y reflejo de su personalidad. Si en nuestra cultura el elemento real no predominase sobre el elemento personal, fuera irrealizable la moderna división del trabajo. Mas, por otra parte, si la división del trabajo no existiese, los contenidos de la cultura no hubieran adquirido ese carácter de marcada objetividad.

EL ALMA FEMENINA ES UNITARIA

Ahora bien, la historia toda demuestra que la división del trabajo conviene mucho mejor con la índole del hombre que con la de la mujer. Hoy aún, a pesar de que un gran número de tareas diferentes han quedado eliminadas de la unidad doméstica, la labor de regir el hogar resulta más múltiple, menos especializada que cualquier profesión masculina. Dijérase que el varón puede emplear sus energías en una sola dirección fija sin menoscabo de su personalidad. Y es porque considera esa actividad diferenciada, desde un punto de vista puramente objetivo, como algo separado y distinto de su vida personal y privada, aun cuando se entregue a ella con la máxima intensidad posible. Mas precisamente lo que le falta a la mujer es esa facultad tan masculina de mantener intacta la esencia personal a pesar de dedicarse a una producción especializada, que no implica la unidad del espíritu. El hombre lo consigue merced a la distancia de objetividad en que coloca su trabajo. Pero la mujer no puede lograrlo. Y no significa esto en ella un defecto, una carencia, sino que lo que aquí expresamos en forma negativa de falta es en ella la resultante de su positiva naturaleza. En efecto; si quisiéramos manifestar con un símbolo el carácter propio del alma femenina, podríamos decir que en la mujer la periferia está más estrechamente unida con el centro y las partes son más solidarias con el todo, que en la naturaleza masculina. Y así resulta que cada una de las actuaciones de la mujer pone en juego la personalidad total y no se separa del yo y sus centros sentimentales. En cambio, en el hombre existe esa diferenciación, que le permite recluir su trabajo en la región de la objetividad, haciendo así compatible el especialismo inánime con una existencia personal colmada de espíritu y vida (aunque no faltan casos en que esta última se marchita por culpa del primero).

El carácter unitario de la mujer, que nosotros expresamos

con los conceptos negativos de indiferenciación, falta de objetividad, etc.—acaso porque el idioma y los conceptos están hechos esencialmente por y para los varones—, se marca en dos rasgos especiales y muy distantes uno de otro. Al tratarse de nombrar vigilantes femeninos para las prisiones, los jefes experimentados de los establecimientos penales han insistido mucho sobre la necesidad de colocar en esos puestos mujeres sumamente educadas. En efecto, el preso varón se somete generalmente de buen grado a su vigilante, aun cuando éste le sea inferior en cultura y educación. En cambio, las presas provocan casi siempre dificultades a la guardiana si se sienten superiores a ella en cultura. Esto significa que el hombre establece una distinción entre su personalidad total y la relación particular del momento, considerando ésta en su pura objetividad, sin mezcla de elementos extraños. La mujer, empero, no puede desligar de sí misma esa relación momentánea, no puede considerarla por modo impersonal; la siente, por el contrario, en la unidad indivisa de su ser unitario, y, por consiguiente, hace las comparaciones y saca las consecuencias que implica la relación de *toda* su personalidad con *toda* la personalidad de su guardiana.

Este modo de ser unitario de la mujer explica asimismo el segundo rasgo que queríamos citar. Es éste la gran susceptibilidad de las mujeres, que se sienten ofendidas más pronto y más fácilmente que los hombres. No porque los elementos y estructura de su alma sean más débiles o tiernos, sino porque la insuficiente diferenciación, la unidad compacta de la naturaleza femenina no le permite, por decirlo así, localizar un ataque. Y así resulta que la agresión a un punto determinado invade bien pronto toda la personalidad y, naturalmente, llega a herir otros puntos del alma muy sensibles y dolorosos. Si las mujeres se ofenden más pronto que los hombres en iguales circunstancias es, pues, porque muchas veces sienten en toda su persona un ataque que no iba propiamente dirigido sino a un punto singular. Son naturalezas más unitarias y cerradas que los hombres. En ellas, la parte no se se-

para del todo para llevar una vida, por decirlo así, independiente.

LA FIDELIDAD

Esta estructura fundamental del alma femenina encuentra su expresión histórica en el hecho de que la mujer haya permanecido ajena a la cultura objetiva especializada. Podemos, empero, compendiarla en un rasgo psicológico: la fidelidad. Fidelidad significa, en efecto, que el conjunto y unidad del alma permanece inseparablemente ligado a uno de sus contenidos. Todo el mundo conviene en que las mujeres son mucho más fieles que los hombres—comenzando por su adhesión inquebrantable a los viejos objetos propios o de personas queridas, a los "recuerdos" materiales o espirituales. La unidad indivisa de su naturaleza guarda cohesión con cuanto una vez estuvo en ella; de suerte que los valores y sentimientos que antaño envolvieron un objeto, se conservan para la mujer como adheridos a ese objeto. El hombre es menos piadoso que la mujer porque, merced a su alma diferenciada, considera las cosas más bien en su aspecto objetivo, sustantivo, separado. La facultad de escindirse en multitud de direcciones, de separar la periferia del centro, de arrancar intereses y ocupaciones a su nexo unitario, para hacerlos independientes—todo esto dispone a la infidelidad. Porque la evolución puede afincar ora en un interés, ora en otro; puede conducir a los hombres a las más varias formas; puede otorgar a todo presente la más completa libertad de decidirse por sí mismo y objetivamente. Con lo cual queda abierta para la actividad una muchedumbre de direcciones posibles, sin que ninguna de antemano prejuzgada. Esto, empero, es incompatible con la fidelidad. La diferenciación y la objetividad son, según la lógica de la psicología, los contrarios de la fidelidad. Por la fidelidad, al fundir la persona, sin reservas y para siempre con un interés particular, con un sentimiento, con una dedicación, impide que el yo retroceda y se distinga de sus pro-

pios acontecimientos. El divorcio entre cosa y persona tiene siempre algo de infidelidad. A él se resiste la naturaleza femenina, más fiel que la masculina. Y la consecuencia es que la mujer se halla interiormente apartada de una cultura productiva que el especialismo ha hecho objetiva y que el objetivismo ha hecho especializada.

LA PRODUCTIVIDAD FEMENINA

Si, pues, las mujeres fallan en la producción cultural, ello no significa un defecto dinámico, una falta de fuerza ante las exigencias humanas y universales. Significa tan sólo que la índole femenina—cuyos contenidos vitales existen por la energía de un indivisible centro subjetivo y permanecen siempre fundidos en el foco de la personalidad—es inadecuada para actuar en el mundo de puras cosas que la naturaleza diferencial del varón ha edificado. Sin duda, los hombres son más objetivos que las mujeres. Mas ¿por qué hemos de considerar evidentemente la objetividad varonil como lo más perfecto, y la vida indiferenciada, la indistinción del todo y las partes como lo más débil, lo "menos desarrollado"? Al pensar así cometemos un círculo vicioso, porque, para determinar el valor respectivo de la masculinidad y la feminidad, instituímos de antemano como juez la idea masculina del valor. Sólo hay un medio de evitar este círculo, y es mantener con gran consecuencia un dualismo radical, reconocer que la existencia femenina tiene otras bases, fluye por cauces radicalmente distintos que la masculina; construir dos tipos vitales, cada uno con su fórmula autónoma. Sólo así es posible disipar el ingenuo prejuicio que confunde los valores masculinos con los valores en general. Esta confusión se sustenta en poderes históricos que encuentran su expresión lógica en el fatal equívoco del concepto de la "objetividad". En efecto, objetividad significa por una parte la idea pura, neutral, la idea que se cierne sobre las parcialidades de los dos sexos. Pero, por otra parte, "objetivo" es también la forma peculiar que correspon-

de a la producción específica del varón. Lo primero es una idea abstracta, superhistórica, superpsicológica. Lo segundo es una forma histórica, un producto de la varonilidad diferencial. Y los criterios que emanan de lo segundo, comoquiera que se expresan con la misma palabra que lo primero, se apropian la idealidad abstracta de éste. Así resulta que aquellos seres que por su naturaleza no pueden actuar en la objetividad específica del varón aparecen como desestimados, disminuídos también desde el punto de vista de la objetividad superhistórica, absoluta y abstracta (que en nuestra cultura no realiza o realiza muy esporádicamente).

Existe, pues, una oposición efectiva entre la esencia general de la mujer y la forma general de nuestra cultura. Por eso, dentro de esta cultura, la producción femenina tropieza con tanto mayor número de obstáculos cuanto que las *exigencias* que se le plantean son más generales y formales. Y esto precisamente sucede en el caso de las creaciones originales. Cuando se trata de recibir y combinar contenidos ya hechos, es más fácil que se produzca una adaptación al carácter total de la esfera cultural. Pero cuando se trata de hacer surgir una creación espontánea del fondo personal propio, entonces ha de entrar en juego la facultad morfogenética y aplicarse a los elementos mismos. En el caso extremo, esta actividad creadora se encuentra ante un material absolutamente desnudo de toda forma, y el alma ha de franquear paso a paso, sin respiro, la distancia que separa lo informe de la creación ya informada. Estas reflexiones nos descubren el orden en que las actividades femeninas consiguen mejor adaptarse a la cultura objetiva, a la cultura masculina. En el arte, la esfera propia de la mujer está constituída por las artes reproductivas: arte dramático (más adelante hablaremos de otro aspecto de esta actividad), ejecución musical, el tipo sumamente característico de la bordadora, cuya habilidad y laboriosidad incomparables se aplican a la reproducción de un modelo "dado". En las ciencias, es notoria la facilidad con que las mujeres reunen y coleccionan datos; y en esta clase de labor llegan a sus más altos rendi-

mientos con la profesión de maestra, que les permite conservar su independencia funcional, transmitiendo una tradición ya formada. En suma: dentro de la cultura actual, la actividad femenina es tanto más eficaz cuanto que el objeto de su trabajo está más impregnado del espíritu de esta cultura, es decir, del espíritu masculino. En cambio, fracasa generalmente en la creación, es decir, cuando sus energías originales, que de antemano están dispuestas por modo diferente del masculino, tienen que verterse en las formas que exige la cultura objetiva, la cultura masculina.

EL TRABAJO FEMENINO

Ahora bien, esta cultura es masculina en dos sentidos. No sólo porque procede en forma objetiva y especializada, sino también porque las realizaciones de esa forma, las actividades particulares, los elementos productivos están coordinados en profesiones de la manera más conveniente y adecuada a las capacidades del hombre, al ritmo e intención masculinos. Así, pues, aun prescindiendo de la radical dificultad que para las mujeres representa la forma masculina, todavía quedaría este otro obstáculo: que si las mujeres quisieran ser científicos o técnicos, médicos o artistas al modo como lo son los hombres, esa misma voluntad significaría inadecuación, significaría renuncia a crear nuevas intensidades y cualidades de la cultura. Sin duda, el hecho se producirá con harta frecuencia y tendrá por resultado el aumento de la cultura subjetiva. Pero ya que ha de existir una cultura objetiva, y puesto que las mujeres se doblegan a su forma, entonces, para que la aportación femenina sirva a la creación de nuevos matices y amplificaciones, es preciso que las mujeres realicen justamente *lo que los hombres no pueden realizar*. Este es el núcleo del problema, el gozne sobre que gira toda la relación entre el movimiento feminista y la cultura objetiva.

En ciertas esferas de la actividad existen unidades de trabajo que se consideran actualmente como objetivas, cuando,

en realidad, no son más que síntesis de funciones parciales, pero estas síntesis resultan adecuadas al modo de trabajar los hombres. Ahora bien, una división de dichas unidades sintéticas puede crear ramas de actividad específicamente femeninas. Los trabajadores ingleses han introducido este principio en un sector pequeño y material. Las mujeres, aprovechándose de que viven en condiciones de mayor baratura que los hombres, han empezado a suplantarlos y han provocado así una rebaja de salarios. Las sociedades obreras combaten por eso enérgicamente el trabajo femenino. Pero algunos sindicatos, por ejemplo, los tejedores de algodón y géneros de punto, han encontrado una solución que consiste en una tabla de salarios para todas las funciones parciales, aun las más menudas, del trabajo en la fábrica. Estos salarios son pagados por igual a quien desempeña la función, ya sea un hombre, ya una mujer. Este arreglo, inventado propiamente para evitar la competencia entre hombres y mujeres, ha tenido por resultado imprevisto una división del trabajo en la cual las mujeres han monopolizado, por decirlo así, las funciones más adecuadas a sus fuerzas y destreza, dejando a los hombres las más convenientes a la índole masculina. El más autorizado conocedor de la vida de los trabajadores ingleses dice lo siguiente: "Por cuanto se refiere al trabajo manual, las mujeres constituyen una clase especial de trabajadores, con distintas capacidades y necesidades que los hombres. Para mantener a los dos sexos en el mismo estado de salud y de productividad, es muchas veces necesario *diferenciar las tareas.*" El gran problema del trabajo femenino en la cultura recibe aquí una solución, por decirlo así, ingenua. La nueva línea queda trazada por el complejo de tareas que reune en profesiones especiales los diferentes puntos predestinados para las facultades específicas de la mujer. Aquí ya puede decirse que las mujeres hacen lo que los hombres no pueden hacer. Pues aunque éstos lo han hecho hasta ahora, es claro que las tareas adecuadas a las fuerzas femeninas quedan mejor cumplidas por el trabajo específico de las mujeres.

LA MUJER MÉDICO

Dejemos esta posibilidad, que aun para el *conocimiento* sólo en la práctica podría manifestarse, y consideremos otra: la de que una producción específicamente femenina y al mismo tiempo original venga a llenar los huecos que dejan las creaciones masculinas. Aun en la esfera científica hemos de limitarnos aquí a algunas observaciones esporádicas. Primero, en la medicina. No se trata del valor—sin duda muy considerable—práctico y social de las mujeres médicos, que son en esto tan capaces como los hombres. Se trata de saber si podemos abrigar la esperanza de que la mujer aumente con cualidades nuevas el caudal de la cultura médica en aquellos puntos en que resultan insuficientes los hombres. A mí juicio, es ello posible. Y la razón es que tanto el diagnóstico como el tratamiento dependen en no escasa medida de que el médico posea la facultad simpática de sentir en cierto modo dentro de sí mismo el estado del paciente. Los métodos objetivos de la investigación clínica llegan a veces a resultados prematuros si no les acompaña una especie de conocimiento subjetivo—que puede ser inmediato e instintivo o adquirido por manifestaciones externas—del estado y sentimientos del enfermo. Considero este conocimiento complementario como eficacísimo supuesto o disposición para el arte médico, si bien por su carácter espontáneo y evidente no suelen los médicos darse cuenta de él; y ésta es la razón por la cual no han sido estudiadas todavía sus gradaciones, sus variadas condiciones y consecuencias. Ahora bien, entre esas condiciones, que han de darse en mayor o menor grado y cuya abundancia decide de la mayor o menor inteligencia médica, está una cierta analogía constitucional entre el médico y el enfermo. En esto se basa sin duda alguna el hecho oscuro, pero no por eso menos cierto y eficaz, de que el médico reproduce interiormente en cierto modo el estado del paciente. Y tanto mejor cuanto es más afín

a la constitución del enfermo. En este sentido, un experimentado especialista en enfermedades nerviosas ha dicho que para conocer bien ciertos trastornos nerviosos es preciso haber sentido algo análogo en uno mismo. Se impone, pues, la consecuencia de que las mujeres médicos, tratándose de enfermos del sexo femenino, no sólo han de hacer un diagnóstico más exacto, no sólo han de sentir más delicadamente la eficacia posible del tratamiento, sino que pueden descubrir nexos y relaciones científicas puras, contribuyendo así, por modo nuevo y original, al aumento de la cultura *objetiva*, porque la mujer encuentra en su constitución similar un instrumento de conocimiento que el hombre no tiene. Y me inclino a creer que la mayor libertad con que las mujeres comunican sus sensaciones a la mujer médico no proviene sólo de ciertos motivos fáciles de imaginar, sino también de que se sienten mejor comprendidas en muchos puntos por otra mujer que por un hombre. Y este hecho se verifica principalmente en las mujeres de las clases inferiores, las cuales, como disponen de imperfectos medios de expresión, confían en una especie de compenetración instintiva. Aquí, pues, las mujeres podrían quizá, *merced a su sexo*, producir, en puro sentido teórico, resultados que escapan a los hombres.

LA MUJER HISTORIADOR

Si es cierto el principio de que una disposición subjetiva distinta produce un conocimiento distinto, el alma femenina podría también crear productos específicos en la ciencia de la historia. La crítica del conocimiento ha demostrado la falsedad y superficialidad de ese realismo que considera la ciencia histórica como una reproducción—lo más fiel, lo más fotográfica posible—de los acontecimientos "tal como realmente fueron". La historia no es una traslación de la realidad inmediata a la conciencia científica. Sabemos hoy que el acontecer no es conocido como tal, sino más bien vivido, y que la historia se constituye merced a la actividad de ciertas funciones,

determinadas por la estructura e intenciones del espíritu que conoce. La historia—resultado de esa actividad—conserva el carácter determinado de dichas funciones. No por eso hemos de considerar la historia como algo "subjetivo", como algo ajeno a la distinción entre verdad y error. La verdad no es la reproducción de los acontecimientos en el espejo del espíritu. La verdad consiste en cierta relación funcional entre el espíritu y los acontecimientos, de manera que las representaciones, siguiendo sus propias necesidades, obedecen al mismo tiempo a una exigencia de las cosas—exigencia que, sea cual fuere, no consiste desde luego en ser fotografiados por las representaciones.

Me refiero aquí tan sólo a uno de los problemas en donde se manifiesta ese carácter de la visión histórica, que depende, inevitablemente, de la estructura espiritual del historiador y de las peculiaridades de esa estructura. Si el conocimiento histórico se limitase a lo que, en estricto sentido, hemos comprobado, tendríamos un montón de fragmentos inconexos. Para formar con ellos las series uniformes de "la historia", necesitamos de continuo interpolar, completar por analogía, ordenar según conceptos de evolución. De otra suerte, no podemos describir ni siquiera el tráfico de una calle que hemos visto con nuestros propios ojos. Mas por debajo de esta capa en donde hasta las series de los hechos inmediatos reciben por espontaneidad espiritual sus nexos y significaciones, hay otra, que es la que propiamente informa la historia. Y en ella esa espontaneidad es decisiva. Suponed que conociéramos íntegramente todos los acontecimientos que pueden comprobarse por los sentidos en el mundo humano. Pues todo eso que sabríamos por la vista, el tacto o el oído sería tan indiferente, tan insignificante como el paso de las nubes por el cielo o el rumor del viento en la enramada, si no le diésemos interpretación psicológica, es decir, si tras ese suceder externo no pusiéramos un pensamiento, un sentimiento, una voluntad, que nunca podemos establecer inmediatamente, pero que sospechamos, inferimos, introducimos en los hechos merced a nuestra fantasía sensitiva.

Esta construcción de la historia mediante nuestra imaginación, que reproduce por dentro lo eternamente inaccesible a la experiencia—pues lo exterior no tiene sentido histórico sino como manifestación de las almas, como consecuencia o causa de los procesos psíquicos—, no suele ser advertido claramente; porque la vida diaria transcurre también en continuas suposiciones sobre el valor psíquico de las manifestaciones humanas, que sabemos interpretar en la práctica con gran seguridad y plena evidencia.

Ahora bien, esta interpretación psicológica que lleva a cabo el historiador supone una relación peculiar de igualdad y de desigualdad entre el sujeto y sus objetos. Tiene primero que haber entre ellos cierta igualdad fundamental. En efecto, un habitante del globo terráqueo quizás no "comprendería" al habitante de otra estrella, aun cuando conociera puntualmente toda su actitud y conducta exterior. En general, comprendemos a nuestros compatriotas mejor que a los extranjeros, a nuestros familiares mejor que a los extraños, a los hombres de temperamento similar al nuestro mejor que a los de temperamento contrario. Si comprender es como reproducir un proceso psíquico que no podemos percibir directamente, resultará que comprendemos a un espíritu tanto mejor cuanto más nos semejamos a él. Sin embargo, no ha de haber en esto el paralelismo de una reproducción mecánica. No hace falta ser un César para comprender a César, ni un San Agustín para comprender a San Agustín. Es más: algo de diferencia introduce muchas veces una distancia o lejanía más favorable para el conocimiento psicológico del otro que la identidad de tipo psíquico.

La inteligencia psicológica—y, por tanto, también la histórica—se determina visiblemente por una relación muy variable entre su sujeto y su objeto. Esta relación no ha sido aún analizada, pero de seguro no cabe definirla con la expresión abstracta de una simple mezcla cuantitativa de igualdad y desigualdad. Pero de cuanto llevamos dicho, una conclusión parece desprenderse: que dentro de cierto margen, envuelto, sin

duda, en construcciones fantásticas y frágiles, una misma imagen externa produce en almas diferentes imágenes internas diferentes, esto es, imágenes que insinúan en lo externo una interpretación psicológica; y todas estas imágenes internas son por igual valederas. No se trata de hipótesis distintas sobre uno y el mismo objeto real; no se trata de explicaciones, una de las cuales tan sólo puede ser la exacta (aun cuando también esto sucede con harta frecuencia). Esas imágenes internas guardan entre sí la misma relación que los diferentes retratos de un mismo modelo por pintores distintos, pero todos igualmente cualificados. Ninguno de esos retratos es "el exacto" cada uno constituye un conjunto cerrado, que se justifica en sí mismo y por su peculiar relación con el modelo; cada uno manifiesta del modelo algo que no dicen, pero que tampoco desmienten, los demás (1).

La interpretación psicológica qué las mujeres hacen de los hombres es en muchos puntos radicalmente distinta de la que hacen de las mujeres mismas, e inversamente. Gœthe, en una ocasión, manifiesta—contradiciéndose, al parecer—que su idea de las mujeres le era, sin duda, innata, y que, *por eso mismo*, sus tipos femeninos resultaban mejores que la realidad. Propiamente, no cabe suponer (y Gœthe sería el último en hacerlo) que las ideas innatas sean mentirosas. Sin embargo, en esa expresión paradójica se revela efectivamente el sentimiento de que la concepción profunda de las almas ajenas depende del alma propia del sujeto que las concibe. Existe además una experiencia general, impersonal, sobre los hombres. Y esta experiencia no necesita coincidir siempre con aquella otra que nace de nuestro ser profundo y penetra en los demás.

De las razones indicadas, me parece que podemos concluir que, siendo la historia en cierto sentido una psicología aplicada, la índole femenina puede constitur la base de producciones muy originales en la investigación histórica. La mujer,

(1) Sobre estas condiciones *a priori* de la historia, véase mi libro *Problemas de la filosofía de la historia*, capítulo primero.

por serlo, contiene en su alma una mezcla de igualdad y desigualdad con el objeto histórico en proporciones distintas de las del hombre, por lo cual ha de ver distintas cosas que el hombre. Pero, además—y sobre todo—, ha de ver las mismas cosas de distinta manera, precisamente por ser distinta su peculiar estructura psicológica. Así como para la naturaleza de la mujer la existencia en general aparece con otro cariz que para el varón, sin que estas dos interpretaciones sucumban a la simple alternativa de verdad o falsedad, así también el mundo histórico, reflejado en el alma femenina, ha de ofrecer distinto aspecto en sus partes como en su conjunto. Estas posibilidades podrán parecer muy problemáticas y su importancia podrá, por de pronto, quedar limitada a una cuestión de principio. Pero, en mi opinión, caben en la ciencia histórica funciones específicamente femeninas, productos basados en la especial constitución de los órganos perceptores, sentimentales y constructivos de la mujer, desde la más fina inteligencia de los movimientos populares hasta la intuición aguda de las motivaciones inconfesadas, e incluso la simple interpretación de las inscripciones.

LA MUJER ESCRITORA

Donde más admisible ha de parecer la actuación femenina en pro de la cultura es, sin duda, en la esfera del arte. Ya se advierten indicios de ella. Existen ya en la literatura una serie de mujeres que no tienen la ambición servil de escribir "como un hombre", que no delatan, por el uso de pseudónimos masculinos, el desconocimiento total de las originalidades propias y específicas de su sexo. Sin duda, es muy difícil, aun en la cultura literaria, dar expresión a los matices femeninos, porque las formas generales de la poesía son creaciones del varón, y como, por ahora al menos, las *formas* poéticas específicamente femeninas, aunque posibles, quedan aún recluídas en las regiones de Utopía, subsiste una leve contradicción con el propósito de llenar las formas masculinas en un contenido feme-

nino. En la lírica femenina, y justamente en sus más logradas producciones, percibo muchas veces un cierto dualismo entre el contenido personal y la forma artística, como si el alma creadora y la expresión no tuviesen el mismo estilo. La vida íntima de la mujer tiende a objetivarse en figuras estéticas; pero, por una parte, no logra llenar los contornos de estas figuras, de manera que, para dar satisfacción a las exigencias formales, se ve precisada a echar mano de cierta trivialidad y convencionalismo, y por otra parte siempre queda dentro un resto de sentimiento vivo que permanece informe e inexpreso.

Quizá en esto tenga aplicación lo que se dice de que "la poesía es traición". Porque parece que las dos necesidades humanas, la de descubrirse y la de encubrirse, se hallan mezcladas en el alma femenina con distinta proporción que en la masculina. Ahora bien, las formas tradicionales internas de la lírica—el vocabulario, la esfera sentimental en que se mantiene, la relación entre el sentimiento y el símbolo expresivo—suponen un módulo general de la expresión psíquica cuyo carácter es netamente masculino. Y si el alma femenina, de temple harto diferente, quiere expresarse en las mismas formas, ha de resultar de aquí, por una parte, cierto desabrimiento (que, sin duda, se encuentra también en muchos líricos masculinos, sin que por eso deba prescindirse de nexo *tan general)*, y, por otra parte, la chocante impudicia que en algunas poetisas modernas brota como espontánea de la discrepancia entre su ser y el estilo tradicional del lirismo, y en otras revela una gran desviación interna de la índole femenina. De todos modos, las publicaciones de estos últimos años me parecen preludiar, aunque con leve vuelo, la formación de un estilo lírico específicamente femenino.

Por lo demás, es interesante advertir que en la esfera de la canción popular hay muchos pueblos en donde las mujeres producen con la misma fecundidad y originalidad que los hombres. Esto significa que en una cultura aún no desarrollada, cuando todavía no existe una plena objetivación del espíritu, no hay ocasión para que se manifiesten las discrepan-

cias de que tratamos. Si las formas de la cultura no han recibido todavía un sello fijo y especial, no pueden tener tampoco carácter masculino predominante; y entonces las energías femeninas, hallándose aún en estado de indiferenciación (que corresponde a la mayor igualdad física de los sexos, observada por los antropólogos en los pueblos primitivos), no necesitan exteriorizarse en formas inadecuadas, sino que se plasman libremente siguiendo sus propias normas, que, en tales casos, no están aún, como hoy, diferenciadas de las masculinas.

Aquí, como en muchos otros procesos evolutivos, el estadio superior repite la forma del estadio inferior. La producción más sublime de la cultura espiritual, la matemática, es acaso también la que más lejos se halla de la diferencia entre hombre y mujer. Los objetos de la matemática no dan la menor ocasión a que el intelecto reaccione de modo distinto en el hombre que en la mujer. Así se explica que sea precisamente en la matemática más que en otras ciencias donde las mujeres han mostrado honda penetración y han realizado notables trabajos. La abstracción de la matemática se halla, por decirlo así, *tras* la diferencia psicológica entre los sexos, como la esfera del canto popular se halla *antes* de ella.

La creación novelesca parece ofrecer a las mujeres menos dificultades que los demás géneros literarios, porque su problema y su estructura artística no están aún fijados en formas rígidas y rigurosas. Los contornos de la novela no son fijos; sus hilos se entrecruzan sin reanudarse en una unidad cerrada; muchos van a perderse, por decirlo así, fuera de sus límites, en lo indeterminado. Su realismo inevitable no le permite sustraerse al caos de la realidad y organizarse en estructuras rítmicas, regulares, como la lírica y el drama. En estos últimos géneros literarios, la rigidez de la forma es como una condición previa de masculinidad. En cambio, la laxitud, la flexibilidad de la novela deja campo abierto a la labor propiamente femenina. Por eso, el instinto ha empujado hacia la novela a las mujeres de temple literario, que han visto en este género su esfera propia y peculiar. La forma novelesca, por lo mismo

que en sentido riguroso no es "forma", resulta suficientemente maleable. Y así hay algunas novelas modernas que pueden contar entre las creaciones específicas del sexo femenino.

LA MUJER Y LAS ARTES DEL ESPACIO

En las artes de la intuición es quizá donde, por razón de principio, se puede marcar mejor la índole de la mujer en obras característicamente femeninas. En efecto, estas artes no están atenidas a una tradición verbal fija. No cabe duda de que las artes plásticas dependen en gran medida de las condiciones psíquicas y físicas, de la forma en que los movimientos del alma se traducen en movimientos del cuerpo, de las sensaciones que acompañan a la inervación, del ritmo que siguen la mirada y el tacto. Ahora bien, la vida interior de las mujeres se hace visible de un modo en cierto sentido más inmediato y por otra parte más reservado; su manera de moverse es asimismo muy peculiar y viene determinada por condiciones anatómicas y fisiológicas; el "tempo" especial, la amplitud y la forma de los gestos femeninos dan lugar igualmente a una peculiar relación de la mujer con el espacio. Todo esto nos autoriza a esperar que la mujer, en las artes del espacio, llegue a dar una interpretación propia, una configuración característica a las cosas que ve en torno. Si, para el conocimiento teorético, es exacto decir que el espacio reside en el alma, en cambio, el gesto nos demuestra que el alma reside en el espacio. Los ademanes no son simples movimientos del cuerpo, sino expresiones del alma. Por eso representan uno de los principales puentes y condiciones del arte, cuya esencia requiere que la parte o aspecto intuitivo sea el sustento y revelación del alma, del espíritu, aunque no siempre en el sentido de la psicología. Por medio de los ademanes, el hombre toma, por decirlo así, posesión espiritual de una porción del espacio. Si

no realizáramos movimientos en el espacio, nuestra inteligencia del espacio sería muy distinta de lo que es o acaso nula. La índole de esos movimientos determina la índole de esa inteligencia. Claro está que el artista no traslada mecánicamente sus ademanes al cuadro; pero, merced a innumerables transposiciones y tránsitos, su modo de moverse en el espacio determina su interpretación intuitiva de las cosas.

Esto se ve claramente en ese carácter caligráfico que tanta importancia tiene para la pintura del Asia oriental. Aquí la pincelada representa inmediatamente el movimiento fisiológico de la mano, y su encanto reside justamente en la sensación de ligereza, ritmo y naturalidad que evoca en nosotros la contemplación óptica. Los gestos peculiares de las mujeres revelan en cierta forma exterior la peculiaridad del alma femenina. Por eso el ritmo interno de la mujer se ha objetivado siempre en la danza, cuyas formas tradicionales dejan amplio margen para la impulsividad individual, para la gracia y singularidad de los movimientos. Estoy seguro de que si los movimientos de las verdaderas artistas de la danza quedasen fijados en líneas ornamentales, estas líneas representarían un conjunto de formas que ningún hombre podría producir—no siendo en imitación consciente.

Por ahora, y hasta que la psicofísica y la estética no estén mucho más adelantadas, sólo conjeturalmente y sin pruebas puede decirse que la mujer mantiene con el espacio una relación distinta que el hombre. Esta relación se deriva no solamente de la índole física y psíquica peculiar a la mujer, sino también de la limitación histórica en que la mujer viene viviendo, reducida la esfera de su actividad a la labor doméstica. Los gestos de una persona dependen de los ambientes en que suele moverse. Comparad los gestos que se ven en los cuadros alemanes del siglo XV con los que aparecen en los italianos de la misma época, y comparad luego las casas patricias de Nuremberga con los palacios italianos. Esa como timidez, ese recogimiento, esa actitud cohibida—los vestidos parecen haber estado mucho tiempo colgados en el armario con los mismos pliegues—,

es propia de hombres acostumbrados a moverse en espacios reducidos.

Los movimientos femeninos quedan, por decirlo así, contenidos entre "cuatro paredes". Las consecuencias de esta reclusión no me parece que puedan explicarse por la *estrechez* del medio, sino más bien por la continua uniformidad de la estancia en un lugar habitado. El hombre desarrolla su actividad "fuera de casa". El hombre se mueve en espacios cambiantes, que la mirada no abarca ni domina fácilmente. Por eso precisamente se diferencia su porte del de la mujer.

Hay en la mujer algo concluso, encerrado en sí, algo que resbala sin tropiezos, un equilibrio de paz y armonía que constituye la específica gracia femenina y que puede explicarse por la constante vida en espacios donde, por decirlo así, no hay ya nada que conquistar, espacios que se han convertido como en una prolongación corpórea de la propia personalidad. Por eso no hay aquí significación estética ninguna, sino sólo la manifestación de una manera especial de sentir el espacio, una relación peculiar entre la intimidad sin espacio y la exterioridad intuitiva del movimiento.

Repitámoslo: aunque no es posible dar una prueba de ello, sin embargo, parece verosímil que, en las artes en donde la forma del espacio es esencial, la feminidad encuentre módulos propios y típicos. La relación específica de la mujer con el espacio se revela en el carácter *sui generis* de la gesticulación femenina, y puede muy bien objetivarse en obras radicalmente femeninas. No de otro modo se reflejan en los estilos artísticos las maneras diferentes de percibir el espacio por los distintos tipos humanos: asiático-oriental, griego, renacimiento, etc.

LA MUJER Y EL ARTE TEATRAL

Pero donde lo específico de la productividad femenina se manifiesta abierta y claramente es en el arte del teatro. Y no sólo porque la mujer tiene su papel asignado en el conjunto

dramático, sino por razones que arraigan en la esencia misma del arte teatral.

No hay otro arte, en efecto, en donde la labor a realizar se compenetre y una más estrechamente con la personalidad total del artista. La pintura, la poesía, la música, tienen, sin duda, su fundamento en la integridad espiritual y corpórea del hombre, pero canalizan las energías en direcciones uniformes que permanecen en parte ocultas, para desembocar al fin en el producto artístico. La danza misma es en cierta manera parcial, puesto que elimina la palabra hablada. La ejecución musical igualmente es un producto en donde la impresión visual de la persona pierde toda o gran parte de su importancia. Esto se expresa, en el transcurso del tiempo, por la separación y distinción entre el momento actual creador y la vida propia que el producto creado lleva posteriormente. En cambio, en el teatro no hay intervalo posible entre el proceso y el resultado de la creación. Aquí el aspecto objetivo y el aspecto subjetivo coinciden absolutamente en un mismo instante vital. La actividad del comediante constituye, pues, la forma típica de esa integral inmersión de la personalidad toda en la obra o fenómeno artístico.

Ahora bien, si hay en efecto una fórmula que defina el ser femenino, es claro que dicha fórmula coincidirá perfectamente con esta esencia del arte teatral. Porque—y permítaseme repetir lo ya enunciado—las innumerables observaciones sobre la diferencia entre la mujer y el hombre pueden condensarse en las siguiente afirmaciones: para la mujer, el yo y su actuación, el centro y la periferia, se funden y confunden en mayor grado que para el hombre; la mujer—cuando su espontaneidad no está cohibida por consideraciones morales o utilitarias—vierte sus procesos íntimos en la exterioridad más inmediatamente que el hombre; lo que explica esa mayor cohesión entre el cuerpo y el alma femeninas que hace que las alteraciones del alma se traduzcan en alteraciones del cuerpo más fácilmente en la mujer que en el hombre. Esta es la razón profunda —más adelante volveremos a ocuparnos de ella—por la cual

las mujeres suelen fallar en las creaciones de la cultura objetiva. La mujer no prolonga su actividad allende la actividad misma, para alcanzar un objeto situado fuera. El torrente de la vitalidad femenina desemboca, por decirlo así, en el mismo manantial de que se alimenta.

Esta índole típica de la mujer, fácilmente puede aparecer como un defecto. Pero sería erróneo interpretarla así, porque, en realidad, constituye una esencia positiva y propia, contrapuesta a la del hombre como un polo a otro polo. Y, precisamente, ese modo de ser constituye la estructura íntima del arte dramático. Aquí, el artista dispone sólo de un instante; no le es posible separar y distanciar lo interno de lo externo, el impulso central de la manifestación perceptible. Aquí, el resultado de la actividad no puede objetivarse como cosa permanente y distinta de la actividad misma. Esa estrechísima conexión entre todas las partes de la feminidad que hace de la mujer no un ser subjetivo, como suele decirse, sino un ser para quien no existe propiamente la distinción entre objetivo y subjetivo, esa conexión es la que caracteriza la idea estética del arte teatral, idea superior también a toda subjetividad. En el arte dramático, la vida interior se hace por sí misma visible y perceptible, sin necesidad de un hiato o intervalo de tiempo, espacio y realidad entre ella y su concreción objetiva. Sin duda, no se debe a la mera casualidad el hecho de que los pueblos románicos, a quienes un instinto difícil de definir viene atribuyendo de tiempo inmemorial cierto carácter femenino, sean los pueblos más sobresalientes en el arte del comediante.

Pero el arte dramático contiene además una textura de elementos primarios que, en otro sentido muy fundamental, lo emparenta asimismo con la naturaleza femenina. El poema dramático representa la continuidad de unos destinos que se desarrollan y mueven sin interrupción, empujados por su lógica interna. Ahora bien, el actor, al plasmar en formas perceptibles esos destinos, no se limita a transvasar las palabras del poeta en la natural concreción de su propia persona, sino que crea también por su parte una obra artística, con propias nor-

mas directivas. Al hacerlo, empero, el actor actúa sobre la fluencia continua y, por decirlo así, interna del acontecer dramático, dividiéndola en una serie de imágenes o cuadros, más o menos estáticos e inmóviles, construídos según cierta ley de belleza. En un sentido puede decirse que aquí las categorías del reposo y del movimiento, del ser y de la transformación, reciben una armonía típica. La eterna fluencia del destino queda como presa en la quietud intemporal de la belleza, no sólo en el conjunto del cuadro escénico, sino en la forma y aspecto de cada intérprete. Ahora bien, esa armonía puede ser de uno u otro temple; puede acentuar el aspecto dinámico, esto es, el fluir del destino y la actividad, o, por el contrario, el aspecto estático, esto es, las secciones verticales, las imágenes plásticas singulares por entre las cuales fluye ese destino. Y cuanto más se orienta el arte dramático hacia este segundo tipo de realización, tanto mejor concuerda con la índole femenina, tanto mejor cumple con la exigencia primordial de que la mujer realice lo que el hombre no puede llevar a cabo. Por eso, uno de nuestros mejores conocedores del teatro ha dicho que cuando las mujeres hacen papeles realmente activos, papeles que ponen en movimiento el destino, tienen siempre algo de masculinidad en sus rasgos exteriores.

EL "BELLO SEXO"

Es llegado el momento de tratar una cuestión que, en apariencia, nos desvía de nuestro tema, pero que, en realidad, guarda una estrecha relación con la profunda importancia cultural de la mujer. Me refiero al problema de la "belleza" La trivialidad que llama a las mujeres el "bello sexo" contiene, a pesar de su vulgaridad, una importante sugestión. Si en efecto existe una polaridad de valores esenciales entre la índole masculina, que representa la relación dinámica y morfogenética con objetos exteriores, reales o ideales, y la índole femenina, que representa la perfección de la existencia ence-

rrada en sí misma, de la existencia templada en propia e íntima armonía, entonces cabe designar el primero de estos valores con la palabra "significación", y el segundo con la palabra "belleza". Lo significativo significa "algo". La significación es, desde luego, una realidad; pero es una realidad transitiva, una realidad que, en forma de producción, ganancia, conocimiento, eficiencia, perfora el propio dintorno y, por autónoma que sea, adquiere todo su valor en la relación. Reduzcamos a una expresión abstracta los innumerables ideales que históricamente aparecen como ideales "masculinos", prescindiendo, por lo tanto, del elemento ético universal humano. Dicha expresión sería entonces la siguiente: que el varón debe ser "significativo", eliminando—claro está—de esta palabra todas las desviaciones accidentales del idioma. Compendiemos empero, correlativamente, los ideales históricos de la mujer en el enunciado: la mujer debe ser "bella". Habremos entonces de dar a esta exigencia un sentido amplio y abstracto que, naturalmente, excluye toda localización, toda singularización de la belleza, por ejemplo, la del rostro. Decir que una anciana arrugada y caduca es, sin embargo, "bella", no contradice, no violenta el concepto en modo alguno. Porque, en su sentido pleno, significa la inclusión del ser en sí mismo; significa esa perfección que ha conferido a la obra de arte—la más cerrada creación del hombre—su referencia y participación con la belleza, por modo a veces erróneamente interpretado; significa la unidad del interior con el exterior, simbolizada en variadísimas maneras; significa la capacidad de reposar en sí misma, de bastarse a sí misma, pese a los sacrificios y las entregas. El hombre se evade de sí y lanza su energía en su obra; por eso "significa" algo, que en algún sentido reside fuera de él, en sentido dinámico o en sentido ideal, como creación o como representación. En cambio, la esencia ideal de la mujer consiste en esa reclusión dentro de la periferia imperforable, en esa cerrazón orgánica, armonía de los elementos esenciales, uniforme referencia de las partes al centro. Pero tal es justamente la fórmula de la belleza. En el simbolismo de los con-

ceptos metafísicos, diríamos que la mujer *es*, mientras que el hombre *va siendo*. Por eso, el hombre necesita conquistar su significación en cosas o ideas, en el mundo de la historia o en el mundo del conocimiento, mientras que la mujer descansa en su belleza, sumida en la bienaventuranza de sí misma.

Esta relación entre el principio de la feminidad y el principio de la belleza—considerando este último no como un valor, sino simplemente como una forma de existencia—se manifiesta desde luego también en la figura corpórea. No me convencen los motivos que aduce Schopenhauer para declarar más bello el cuerpo del hombre que el de la mujer. En realidad, el hombre es, igualmente, más *significativo* que bello. El enérgico modelado de los músculos útiles para el trabajo, el visible finalismo de la estructura anatómica, la expresión de la fuerza unida a la angulosidad, por decirlo así, agresiva de las formas—todo esto expresa, más que belleza, significación, es decir, la posibilidad de trascender al exterior, de entrar en eficaz contacto con las cosas de fuera. En cambio, el "finalismo" del cuerpo femenino no es apropiado a semejante actividad, sino más bien al desenvolvimiento de funciones pasivas o, mejor dicho, de funciones que transcurren allende la distinción entre actividad y pasividad. La falta de barba, la fluencia de las líneas no interrumpidas por el órgano sexual, las redondeces uniformes del cuerpo—todo esto acerca la mujer más al ideal estilístico de la "belleza" que al ideal activo de la "significación". Las formas curvas aluden más a la belleza que las formas esquinadas, porque se desenvuelven en torno a un centro, y de esta suerte nos presentan una imagen concreta de la cerrazón en sí, que es la expresión simbólica de la naturaleza femenina. Y así vemos que la cualidad de belleza es más inmediata en la mujer que en el hombre—aunque sólo en el sentido de una mayor disposición natural para la belleza.

Por lo que se refiere al alma, no puede decirse, claro está, que las mujeres sean todas "almas bellas"; pero, sin embargo, encierran en su estructura psíquica cierta tendencia a esa forma armónica y sin conflictos, a esa constitución que resuelve como

espontáneamente las contradicciones de la vida masculina, a esa manera de ser que incluye en su realidad la idea. De donde resulta que, en la experiencia, casi sólo en las mujeres se encuentra. Pues bien; así como la obra de arte tiene el encanto de juntar en unidad evidente series de valores que la realidad empírica nos presenta independientes e inconexos, siendo esta capacidad sintética acaso su nota más profunda y esencial, así también el actor adhiere el acontecer dramático a la belleza concreta—dos series en sí mismas indiferentes una a otra—, formando así una unidad artística. No hay otro arte—si prescindimos de la danza, arte afín al del teatro—, no hay otro arte en que tan inmediatamente exija belleza la actuación personal (no el resultado de la actuación), ya sea la estatua del momento, ya la fluencia de los ademanes. Porque, cuando a la continuidad del acontecer y del movimiento se añade la quietud de la belleza plástica, entonces surge el fenómeno específico de la "gracia". Pero el actor tranporta esa exigencia más bien en la esfera del valor "significativo", mientras que la actriz—independientemente del grado en que su persona cumpla dicha exigencia—está ya predispuesta, por la fórmula de la feminidad, a realizar espontánea la síntesis del arte teatral; le basta con dar entrada en su naturaleza de mujer al contenido todo de la acción dramática.

LA "CASA"

Aquí podemos dar por terminado el examen de las posibilidades que se ofrecen a la mujer para realizar, en las esferas generales de la cultura, creaciones inaccesibles al hombre, o, dicho de otro modo, para aumentar la cultura objetiva con productos típicamente femeninos. Ahora dirigiremos nuestra atención a las dos formas de productividad femenina que son o pasan por ser creadoras de cultura en gran escala: la casa y la influencia de las mujeres sobre los hombres.

Aun los que han concedido a la "casa", al hogar, las máximas valoraciones, suelen referirse en su estimación a los resul-

tados y ventajas que de la casa se derivan, pero no consideran ésta como una categoría de la vida en general. Ahora bien, hay toda una serie de importantísimas formas cultas que responden al siguiente característico esquema: desde un punto de vista, son una parte de la vida universal, parte coordinada a otras partes, que a su vez constituyen esferas bien circunscritas por su forma esencial, y en relación mutua entretejen la totalidad de nuestra vida individual, social, espiritual; desde otro punto de vista, empero, cada una de ellas figura *todo un mundo*, es decir, una forma en donde los contenidos vitales todos tienen entrada y son ordenados, tratados y vividos según una ley particular. La estructura de nuestra existencia aparece en el primer aspecto como una suma de contenidos varios que se entrecruzan, que se moldean unos en otros; pero en el segundo aspecto aparece como una suma de mundos, todos los cuales abarcan el mismo contenido vital, aunque cada uno con su forma específica, representativa de una totalidad. Así la religión, el arte, la moral, el conocimiento. Cada uno de éstos constituye una parte de la vida, y sus cambiantes combinaciones, donde unas veces es tal actividad la principal, otras la accesoria, forman juntas la unidad de toda la existencia individual y pública. Pero cada una de ellas es también, en otro sentido, un *mundo entero;* o, dicho de otro modo, todo cuanto sentimos y experimentamos puede ser vivido por nosotros bajo la especie de su significación religiosa; la totalidad de las cosas se acomoda, en principio, a las posibilidades de la forma artística; todo cuanto el universo nos ofrece puede ser objeto de una actitud ético-práctica; todo cuanto en general aparece a la conciencia constituye problema del conocimiento.

La realización empírica de estos mundos, cada uno de los cuales recibe su forma de una ley plástica *a priori*, es, naturalmente, harto fragmentaria. La actuación de esta ley es siempre limitada por la situación histórica dada, la recepción de los contenidos está restringida por la fuerza y la duración de las vidas individuales. Pero, en principio, hay tantas totalidades como formas de esa clase, y en cada una de ellas deben

penetrar los contenidos para poder ser vividos, pues de lo contrario quedarían fuera de toda concreción vital, como ideas abstractas.

Hay también ciertas figuras de vida que, aunque más concretas, actúan—en ciertas condiciones—a la manera de esas formas totales. Así, por ejemplo, el Estado. El Estado, por una parte, constituye un elemento entre otros pertenecientes a distintos círculos de mucho interés, aun para el hombre que más a fondo compenetre su vida con la vida del Estado. Pero, por otra parte, puede considerarse el Estado también como una forma que lo abarca todo y en cuya organización y zona de influencia pueden entrar todos los posibles contenidos vitales—aunque los Estados históricos realizan en distinta proporción esta posibilidad.

En fin, la "casa" misma representa este doble papel. Por una parte, es la casa un momento en la vida de sus partícipes, los cuales trascienden de ella por sus intereses personales y religiosos, sociales y espirituales, chicos o grandes, y edifican su vida añadiendo al hogar otras preocupaciones extradomésticas. Pero, por otra parte, la casa representa un módulo especial, en donde *todos* los contenidos vitales reciben cierta forma típica. No existe—por lo menos en la cultura europea desarrollada—ningún interés, ninguna ganancia o pérdida, ya sea exterior o íntima, ninguna esfera de la actividad que no desemboque, con todas las demás juntas, en la peculiar síntesis de la casa, ninguna que no tenga en la casa su asiento de un modo o de otro. La casa es una parte de la vida, pero, al mismo tiempo también, un modo especial de condensarse la vida, de reflejarse, de plasmarse la existencia.

Ahora bien, la gran hazaña cultural de la mujer es haber creado esta forma universal. He aquí un producto objetivo cuya índole propia no es comparable con ninguna otra; he aquí un producto que lleva impreso el sello femenino por las peculiares facultades e intereses de la mujer, por su típica sensibilidad de inteligencia, por el ritmo entero del ser femenino. Esas dos significaciones de la casa—como parte y como

todo—existen sin duda para los dos sexos; pero se reparten de manera que para el hombre la casa es más bien un fragmento de la vida, mientras que para la mujer la casa significa la vida entera, plasmada a modo doméstico. Por eso, el sentido de la casa no es para la mujer objetivo, ni tampoco se circunscribe a alguna de sus tareas, ni siquiera la de cuidar a los niños. Para la mujer, la casa es un valor y fin en sí, que se parece a la obra de arte en que halla su importancia cultural subjetiva en su eficaz acción sobre los partícipes, pero que, además, adquiere un sentido objetivo por su propia perfección y según leyes peculiares.

Esta creación cultural de la casa pasa muchas veces desapercibida o confusamente vista, porque los detalles y particularidades de su figura concreta son flúidos, movedizos, y están al servicio del momento y de las personas, lo que hace que permanezcan ocultos el sentido objetivo y significación cultural de la *forma* en que la casa verifica la síntesis de esos productos flúidos y movedizos. Mas es lo cierto que, por encima de sus producciones momentáneas y de la forma impresa en ellas, la casa posee valores perdurables, influencias, recuerdos, toda una organización que se halla vinculada al transcurso variable y personal de la vida, mucho más radicalmente que las demás creaciones cultas de origen masculino. Podríamos aquí—verificando una abstracción todavía mayor—establecer una correlación universal humana. La naturaleza del varón, dualista, inquieta, entregada a la indeterminación del futuro —que así podemos señalar, allende las modalidades individuales, su oposición a la esencia femenina—, necesita resolverse y salvarse en la actividad objetivada. Las fluctuantes diferenciaciones del proceso cultural, con las cuales el hombre se encuentra desde luego enredado al comenzar su desarrollo, encuentran, por decirlo así, su compensación en las obras permanentes, objetivas, superindividuales a que tiende la labor cultural del hombre, sea rey o carretero. Podría concluirse que el ser humano en general necesita una cierta mezcla o proporción de estas dos tendencias fundamentales: evolución y permanen-

cia, diferenciación y condensación, entrega al curso del tiempo y evasión de lo efímero en algo ideal o sustancial. Estas oposiciones no encuentran su expresión pura ni siquiera en los citados términos abstractos; constituyen los elementos formales de la esencia humana, y la conciencia no puede aprehenderlas sino en alguna materia concreta de su funcionamiento. Ahora bien, el modo como están combinadas en el tipo mujer es justamente el contrario del que impera en el tipo hombre. Percibimos la mujer no tanto bajo la especie del cambio como bajo la especie de la permanencia—por indefinido, impreciso y lejano que sea este concepto. Aquí encuentra su más abstracta categoría ese aspecto unitario, natural, recluso, que distingue al ser femenino del masculino. Pero su "contrafigura", quiero decir, esa compensación necesaria a toda existencia humana, hállase en el carácter común a todos los contenidos de la actividad femenina; los cuales son algo que fluye, algo que se entrega a lo individual, algo que nace y muere con la necesidad del momento; no una construcción en el mundo superpersonal de la cultura, sino un estar al servicio de los días y de las personas que edifican ese edificio. Otra correlación algo más especial viene a significar lo mismo. La mujer, con su índole reclusa, contenida en estrictos límites, se contrapone al hombre, que, por decirlo así, propende de suyo a romper todo límite y contención. Y, sin embargo, en las producciones artísticas falla la mujer justamente en aquellos géneros que más exigen formas estrictas y cerradas, como son el drama, la composición musical, la arquitectura.

Claro está que todas estas simetrías de conceptos que aquí establecemos no son construcciones rígidas, sino un esquema tenue que la realidad envuelve en mil variantes. Y en este sentido podría decirse que las manifestaciones que corresponden respectivamente a la naturaleza de cada sexo parecen haberse trocado y cambiado de uno en otro. El sexo masculino, que en su naturaleza profunda es incesantemente activo, expansivo, actuante, desgarrado por el juego de un interior dualis-

mo, muéstrase, sin embargo, en sus manifestaciones objetivo, permanente, sustancialista. En cambio, el sexo femenino, que por su naturaleza hállase como concentrado en sí mismo, recluso en su propia intimidad, muéstrase en sus manifestaciones vertido en la vida fluyente y orientado hacia los resultados, que desembocan sin cesar en el *panta rei* de los intereses y exigencias momentáneos. Ahora bien, la "casa" posee una especial estructura que reduce a su sosegada intimidad—al menos en la idea—todas las líneas del universo cultural y canaliza en cierta unidad permanente y concreta todos los momentos varios de la vida activa y creadora. Por eso le cuadra bien aquella relación símbólica y real con la índole femenina. Por eso ha podido ser el "hogar" la gran hazaña cultural de la mujer.

LA INFLUENCIA SOBRE EL HOMBRE

A otra fórmula muy diferente responde el otro valor cultural que se ha atribuído a la mujer, poco más o menos del modo siguiente: la producción objetiva y original de las mujeres, en el campo de la cultura, consistiría en ser ellas las que, en gran parte, dan forma al alma masculina. Así como, por ejemplo, el hecho de la pedagogía, o la influencia jurídica de los hombres entre sí, o también la elaboración de una materia por el artista pertenecen a la cultura objetiva, del mismo modo pertenecen también a ella los influjos, las formas y transformaciones que las mujeres ejercen y merced a las cuales el alma masculina es como es. Las mujeres imprimen forma a las almas de los varones, y al hacerlo se expresan ellas mismas, creando una producción objetiva que sólo por medio de ellas es posible, en el sentido único en que puede hablarse de creaciones humanas, esto es, de creaciones que resultan siempre de un encuentro de la actuación creadora y energía propia con las determinaciones del objeto a que esto se aplica. La obra de la mujer—podría decirse—es el varón, porque, en realidad, los hombres serían distintos de lo que son si no reci-

bieran la influencia de las mujeres; y esto llega tan lejos, evidentemente, que la conducta y actividad de los varones, en suma, toda la cultura varonil, se funda en buena parte sobre la influencia o, como suele decirse, el "estímulo" que parte de las mujeres.

Pero en esto hay, sin duda, una confusión. Esa influencia o actuación de las mujeres, por muy fuerte que sea, no adquiere importancia para la cultura objetiva hasta que se transforma, por obra de los varones, en aquellos resultados que corresponden a la *índole* masculina y que sólo en *ésta* pueden ser producidos. Existe, pues, una diferencia radical entre estos influjos y las verdaderas producciones de la cultura, las cuales tienen contenidos que trascienden a otros, pudiendo así, eventualmente, producir en éstos numerosos efectos. Nuestra cultura es varonil, no sólo por sus contenidos accidentales, sino por su forma misma de cultura objetiva; y aunque los sujetos activos de ella reciban de las mujeres estímulos e influencias más o menos profundos, no por eso ha de ser esa cultura calificada de "femenina", como una cultura de países meridionales, cuyos sujetos reciben la influencia notoria del clima cálido en sus ocupaciones, tendencias y maneras de vivir, no ha de llamarse por eso "cultura cálida". La teoría de la importancia "indirecta" de la mujer en la cultura comete una profunda confusión entre dos categorías: no es lo mismo entregar un contenido sustancial y espiritual (que puede seguir actuando en el proceso vital de quien lo recibe), que actuar inmediatamente sobre la vida misma sin necesidad de un contenido intemporal que pueda idealmente separarse del sujeto. Esta diferencia subsiste en todas las relaciones entre los hombres, desde las más someras hasta las más esenciales hitóricamente; pero puede, sin duda, presentarse en innumerables formas prácticas. Unas veces, la influencia de un sujeto sobre otro es como la que ejerce el sol o la tormenta sobre una planta, influencia que produce un resultado no preformado en el influyente, de suerte que la causa y el efecto no van unidos por ninguna *igualdad de contenido*. Otras veces, empero, existe

esa igualdad entre la causa y el efecto y hay un producto que, conservándose idéntico a sí mismo, pasa de uno a otro como un don o regalo; pero regalo espiritual, es decir, regalo que al pasar a poder del otro no por eso deja de estar en posesión también de quien lo da. En el primer caso se desenvuelve una actuación vital; en el segundo caso se transmite un contenido de la vida. Sin duda, es posible que entre hombre y hombre la actuación o influencia vital sea la forma de influencia más profunda, la que encierre los enigmas de las últimas conmociones y transformaciones vitales. Pero donde propiamente reside el sentido cultural es en el contenido que hace del hombre un ser histórico, heredero de las creaciones de su raza y que manifiesta clara la índole objetiva del hombre. En la transmisión de contenidos, recibe el hombre lo que otro hombre ha poseído o posee aún; en la actuación o influencia recibe algo que no posee el que influye, algo que al ser acogido queda determinado según la índole y las energías de quien lo acoge y convertido en cosa nueva. Cuando, al penetrar en el espíritu, se separa el proceso vital y se distingue de su contenido—en el cual se asienta la primera y única posibilidad de cultura—, entonces la influencia de los hombres unos sobre otros se desprende de la simple causalidad, de esa causalidad en donde, por decirlo así, el efecto es morfológicamente indiferente respecto de la causa y permite al que recibe poseer exactamente lo que le transfiere el otro y no sólo los efectos de su influencia vital.

Estos dos sentidos del concepto "influencia" son los que confunde aquella teoría que sostiene que la obra cultural de la mujer consiste en su influencia sobre el hombre. No puede, en efecto, dicha teoría referirse a la entrega de un contenido que las mujeres hubieran elaborado. Incluso la "suavización de las costumbres"—que pudiera citarse en este sentido—no procede de las mujeres en la medida en que suele creer la tradición trivial. La supresión de la esclavitud a principios de la Edad Media, y más tarde de la servidumbre; la humanización de los usos bélicos; el tratamiento más suave de los vencidos;

la supresión de la tortura; las instituciones hospitalarias y cuido de los enfermos en gran escala; la eliminación del derecho del más fuerte—todo esto se ha verificado sin que podamos atribuirlo a influencia femenina. Más bien diríamos que la supresión de las crueldades absurdas se debe justamente a la objetivación de la vida, a una objetivación que elimina de los medios y de los fines toda impulsividad, toda incontinencia, toda miopía subjetiva.

No hay duda de que la pura objetividad, el realismo puro, trae consigo (por ejemplo, en la economía) cierta dureza y desconsideración, que acaso no tendrían cabida en una conducta más personal, más sentimental. Sin embargo, la dulcificación de las costumbres no se debe a ese personalismo, sino más bien a los desarrollos puramente objetivos del espíritu, que representan justamente el aspecto varonil de la cultura.

El tipo de la persona que da a otra lo que *no* tiene se realiza perfectamente en la relación de la mujer con el hombre. La vida y la espiritualidad de innumerables varones sería ciertamente muy distinta y mucho más pobre si no hubieran recibido el influjo de las mujeres. Pero hay que advertir que lo que de éstas reciben no es un contenido previamente existente en ellas. En cambio, lo que los hombres dan a la vida espiritual de las mujeres suele ser efectivamente un contenido. Las mujeres dan—dicho sea con expresión paradójica—algo inmediato, una esencia que en ellas mora y permanece, esencia que al entrar en contacto con el varón hace germinar en éste algo que no tiene la menor semejanza fenomenológica con ella, y que en el varón se torna "cultura". Sólo en este sentido puede afirmarse que las mujeres "estimulan" las creaciones cultas del varón; pero no en un sentido más inmediato, que incluyese el contenido mismo; porque no cabe en puridad decir que Rahel impulse el trabajo de Jacob, ni que Dulcinea provoque las hazañas de Don Quijote, ni que Ulrica de Levetzow haya causado la elegía de Marienbad.

LA ORIGINALIDAD SECUNDARIA

En fin de cuentas, es, pues, la casa el gran producto cultural de la mujer. La peculiar estructura de la casa, que ya hemos estudiado como categoría vital, ha hecho posible que las mujeres, tan poco propensas por lo general a la objetivación de su vida, realicen en el hogar esa objetivación de estilo amplio. Las tareas domésticas pertenecen en sentido eminente a esa categoría de la cultura que, al principio de este ensayo, hemos calificado de "originalidad secundaria". Ofrécense aquí ciertos fines típicos y ciertas formas generales de realización, pero siempre sometidas a la variabilidad individual, a las resoluciones espontáneas, al afrontamiento de situaciones únicas. Así, la actividad doméstica, que a pesar de su variedad va dirigida por un sentido uniforme, constituye una esfera intermedia entre la producción que brota del yo primitivo y creador y la simple repetición de las formas manifestativas prefijadas. Lo cual define su posición en el conjunto de las valoraciones sociales. Hay una serie de profesiones masculinas que no necesitan un talento específico y que, sin embargo, no son inferiores; profesiones que, aunque no requieren facultad creadora y sello personal, tampoco excluyen al individuo de ningún rango social; así, por ejemplo, la profesión jurídica y muchas mercantiles. Este mismo carácter social poseen las labores domésticas, que pueden ser realizadas por cualquier talento mediano, y, sin embargo, no son subalternas o, por lo menos, no necesitan serlo.

Aquí debemos repetir una observación que desde hace tiempo es ya trivial. La evolución de la vida moderna anula la labor doméstica para un gran número de mujeres y para otras la reduce a casi nada. La causa de este hecho se encuentra en el desvío de los hombres hacia el matrimonio, en las dificultades que el creciente individualismo opone a la vida matrimonial, en la limitación del número de hijos, en la indus-

trialización, que lleva a realizar fuera de la casa un buen número de tareas domésticas. De donde resulta que la esfera de actividad reservada a la originalidad secundaria de las mujeres se reduce cada día más, de suerte que las mujeres se encuentran en la alternativa de elegir entre las más altas o las más bajas profesiones: las más altas, que son espirituales y productivas y requieren un talento siempre excepcional, y las más bajas, que son inferiores siempre a las pretensiones y exigencias sociales y personales de la mujer. Como *pendant* a la carrera jurídica, que, aunque inespecífica, no es subalterna, sólo tienen las mujeres la actividad doméstica, si prescindimos de otras muy estrechas esferas. Porque la profesión de maestra o institutriz, que pasa por ser algo de eso, constituye una equivocación fatal que no se explica sino por la urgente necesidad sentida de encontrar una de esas profesiones intermedias. En realidad, la actividad pedagógica requiere una disposición o talento tan específico como cualquier otra tarea científica o artística.

LA CULTURA FEMENINA

Tal es el aspecto que presenta la realidad histórica. Mucho más difícil, naturalmente, es computar, en el sentido de las ideas aquí desenvueltas, las posibilidades futuras que se ofrecen para una cultura objetiva de carácter femenino, esto es, para la producción de aquellos contenidos que por principio los hombres no pueden realizar. Si la libertad de movimientos que reclaman desde hace poco las mujeres fuese orientada en el sentido de *objetivar el ser femenino*, como la cultura tradicional hasta ahora ha hecho con el masculino, y no en el sentido de que las mujeres repitan y remeden las actividades del hombre—no es aquí mi problema el de averiguar el valor de tales repeticiones—, eso significaría, sin duda alguna, el descubrimiento de un nuevo continente cultural. Desde otro punto de mira, se ha señalado el ideal feminista como "una humanidad independiente". Nosotros diríamos que el tal ideal

debe ser más bien el de una "feminidad independiente", porque, en vista de la identificación histórica de "hombre" con "varón", va a resultar esa humanidad, por su contenido, una varonilidad. Todos esos fines y propósitos significan, en último término, que las mujeres quieren ser y tener lo que los hombres son y tienen. No he de examinar el valor de tales afanes; pero desde el punto de vista de la cultura objetiva lo que interesa, sobre todo, es la *feminidad* independiente, es decir, extraer del inmediato proceso vital los elementos específicamente femeninos para convertirlos en formas independientes, reales e ideales. En pro de este ideal pudiera, sin duda, llegarse al extremo de aceptar como su condición *próxima* precisamente su contrario: la igualdad mecánica de educación, derechos, profesiones, conducta. Pudiera pensarse que, habiendo sufrido la posición y el trabajo de la mujer tanto tiempo bajo un régimen de exagerada desigualdad con los hombres—lo que ha impedido la creación de una objetividad específica femenina—, hay que pasar ahora un cierto tiempo por el extremo opuesto de la exagerada igualdad, antes de llegar por fin a la nueva síntesis de una cultura objetiva enriquecida y avalorada con los matices de la feminidad. Es lo mismo que ciertos individualistas extremados que propugnan el socialismo porque piensan que es preciso pasar por un sistema nivelador para llegar a una jerarquización verdaderamente natural y a una nueva aristocracia que sea, en realidad, el predominio de los *mejores*.

No quiero discutir aquí ni las vías que puedan conducir a una cultura objetiva femenina, ni los contenidos que tienen alguna probabilidad de realización. Pero en el conjunto de los principios no puede desoírse la voz de un problema formal que, como más profundo y decisivo, plantean las precedentes indagaciones. ¿No será contradictoria con la índole específica femenina la objetivación de sus contenidos? ¿No comete ya semejante pregunta y exigencia el error, tan repetidamente censurado por nosotros, de aplicar al ser femenino un criterio que surge precisamente en el masculino típico? El

concepto de cultura objetiva hubo de presentarse a nosotros tan abstracto y desnudo, que, aunque relleno históricamente por los solos contenidos masculinos, pudo ocurrírsenos la idea de su posible concreción en formas femeninas. Pero acaso sea la cultura objetiva, a la postre, por sí misma e independientemente de su contenido histórico, una forma de manifestación tan heterogénea de la mujer, que resulten, al fin, los términos de cultura objetiva femenina una *contradictio in adjecto.*

Nadie negará que haya o pueda haber mujeres capaces de crear formas objetivas de cultura. Pero esto no significa que en esas creaciones queden objetivados elementos femeninos puros, elementos que el varón no puede lograr. No puede decirse, sin grandes reservas y salvedades, que el ser humano se reconoce en sus obras. Muchas veces somos más que nuestra obra; otras veces—aunque suena a paradoja—es nuestra obra más que nosotros; otras veces, en fin, la obra y el autor son extraños una a otro o coinciden sólo en sectores casuales. Nunca podemos afirmar con perfecta seguridad que exista una esfera cultural—prescindiendo de la "casa" con su especial estructura — en donde la esencialidad femenina se convierta realmente en "espíritu objetivo". Es, pues, lo más verosímil que la falta de una cultura específicamente femenina se deba, no al azar de los contenidos singulares y su evolución histórica, sino a cierta discrepancia fundamental entre la forma de la feminidad y la cultura objetiva misma.

Cuanto más radical sea, pues, la divergencia entre el varón y la mujer, tanto menos habrá de justificarse la consecuencia habitual que descalifica a las mujeres. El mundo femenino se levanta autónomo sobre una base propia que el mundo masculino ni comparte ni ha establecido, aunque, claro está, puede haber entre ambos sexos innumerables comunidades, porque todo lo que los humanos hacen y sienten procede de los fundamentos postreros de su masculinidad o feminidad. El punto máximo a que pareció elevarse el ideal de independencia y equivalencia femeninas, dentro de la conside-

ración histórica: la idea de una cultura femenina objetiva, paralela a la masculina y capaz, por tanto, de anular la idealización histórica violentamente acaparada por los hombres; ese punto máximo queda también aquí superado en igual dirección. El monopolio masculino de la cultura objetiva vuelve a encontrar su justificación, porque, aun sólo como principio formal, es ya de carácter exclusivamente masculino. A su lado se ofrecería entonces la forma femenina de la existencia como una forma propia, independiente, pero inconmensurable con el criterio de la masculina, inapta para entrar con la masculina en competencia de contenidos y producciones. El sentido de la feminidad no caminaría, pues, hacia una equivalencia *dentro* de la forma general de la cultura objetiva, sino al paralelismo de dos modos de existir completamente diversos en ritmo y modo: el uno, caracterizado por el dualismo, orientado hacia la transformación, el saber y la voluntad, y, por tanto, propenso a objetivar sus contenidos extrayéndolos del proceso vital para fijarlos en el mundo de la cultura; y el otro, ajeno a ese dualismo de raíces subjetivas y desarrollo objetivo, y, por tanto, apartado de todo afán de plasmar los contenidos en formas externas, y buscando, en cambio, para sí una perfección reclusa en lo íntimo del ser. Dijérase —repitámoslo una vez más—que las mujeres poseen un *mundo* propio que en su misma base es incomparable con el mundo del hombre. Es más; si concebimos la esencia femenina en un sentido radical, no queriendo que describa a una mujer particular sino el principio mismo de lo femenino; si admitimos la ecuación: objetivo = masculino, para rechazar fundamentalmente la otra falsa ecuación: masculino = humano, entonces la conciencia femenina quizá nos aparezca como irreductible a la forma expresada por la voz "mundo". Porque mundo significa una forma en donde cada contenido se halla en conexión con un todo y cada parte existe fuera de las otras partes y la suma de todas existe fuera del yo. El mundo es el ideal—nunca por completo realizable—de un yo cuya función trascendental es salir de sí y plasmar objetos fuera de sí

mismo. El mundo, pues, como categoría trascendental debe quedar fuera de cuestión cuando se trata de almas cuya esencia no se orienta en la dirección del dualismo objetivo, sino que se encierra en una perfección del ser y de la vida interna.

FILOSOFÍA DE LA COQUETERÍA

FILOSOFIA DE LA COQUETERIA

ESENCIA DE LA COQUETERÍA

DECÍA Platón que el amor es un estado intermedio entre poseer y no poseer. Esta definición, empero, no penetra en lo profundo de la esencia amorosa y toca solamente a un aspecto de su manifestación externa. En efecto, excluye ese amor que dice: ¿qué te importa a ti que yo te ame?, y sólo puede referirse, por tanto, a ese otro amor que, en el instante de satisfacer su anhelo, muere. Situado a la mitad del camino entre el no poseer y el poseer, agotando su esencia en el movimiento hacia la posesión, el amor, cuando ha logrado "poseer", no puede ya ser el mismo que antes, no puede ya ser amor, sino que convierte el caudal de sus energías en goce o acaso en tedio. Mas esta consecuencia del amor, considerado como anhelo de posesión, no excluye la posibilidad de que el amor resucite en el instante mismo de extinguirse, quedando así como encuadrado en una rítmica alternancia, cuyas cesuras son justamente los momentos de plena satisfacción. Pero cuando el amor arraiga en las regiones más profundas del alma, entonces esa alternancia de posesión y no posesión representa solamente la forma de su exteriorización superficial. La esencia del amor—el deseo no es más que apariencia manifestadora—no se anula cuando el amor se sacia.

Pero sea cual fuere el sentido del afán posesivo, ya denote el elemento definitivo del amor o sirva tan sólo para acentuar el ritmo ondulante que se cierne sobre ese elemento definiti-

vo—es el caso que cuando el objeto es una mujer y el sujeto un hombre, el afán de posesión se desarrolla sobre el hecho psíquico característico del "agrado". El "agrado" es la fuente en donde se alimentarán la posesión y la no posesión, si han de convertirse para nosotros en placer o dolor, en deseo o temor. Pero aquí, como en otros muchos casos, la relación de dependencia entre el poseer y el estimar puede establecerse también en sentido contrario. La importancia y valor que atribuímos a la posesión o no posesión de un objeto no depende solamente de que este objeto nos agrade; puede también suceder que si, por una u otra causa, se destacan con insistencia e importancia para nosotros la posesión o no posesión de tal o cual objeto, este objeto entonces nos produzca por eso mismo agrado. Así, el precio que pagamos por una mercancía no está determinado solamente por el atractivo que la cosa ejerce sobre nosotros; también ocurre en muchísimos casos que el precio exigido, la imposibilidad de obtener la cosa gratis, la necesidad de adquirirla mediante sacrificio y esfuerzo, la hacen atractiva y deseable. Esta desviación psicológica es la que da a las relaciones entre el hombre y la mujer la forma típica de la coquetería.

La coqueta "quiere agradar". Pero, en sí mismo, este afán de agradar no imprime a la conducta de la coqueta su sello característico. Identificar la coquetería con el "afán de agradar" sería confundir el medio adecuado para cierto fin con el deseo de conseguir ese fin. Una mujer puede, para agradar, emplear cuantos recursos se le ocurran, desde los más sutiles estímulos espirituales hasta las más insistentes exhibiciones: no por esto, sin embargo, habremos de clasificarla entre las coquetas. Porque lo propio y peculiar de la coquetería consiste en producir el agrado y el deseo por medio de una antítesis y síntesis típicas, ofreciéndose y negándose simultánea o sucesivamente, diciendo sí y no "como desde lejos", por símbolos e insinuaciones, dándose sin darse, o, para expresarnos en términos platónicos, manteniendo contrapuestas la posesión y la no posesión, aunque haciéndolas sentir ambas en un solo

acto. En la actitud de la coqueta percibe el hombre yuxtapuestas y compenetradas dos posibilidades: la de ganar y la de no ganar. Esta es, empero, la esencia misma del "precio" y esto es lo que—merced a esa desviación psicológica que convierte el aprecio en un epígono del precio—hace que esa ganancia aparezca como valiosa y deseable. La esencia de la coquetería, expresándonos con paradójica brevedad, es la siguiente: donde el amor existe, existe también, bien en su fundamento, bien en su superficie, la posesión y la no posesión; por tanto, donde exista la posesión y la no posesión—aunque no sea en la forma de la realidad, sino en la del juego—existirá también el amor o, al menos, algo que ocupa el lugar de éste.

FORMAS DE LA COQUETERÍA

Aplicaré esta interpretación de la coquetería primero a algunos hechos de la experiencia. Es característica de la coquetería, en su forma más trivial, la mirada por el rabillo del ojo, con la cabeza medio vuelta. Hay en esta actitud un apartamiento mezclado al mismo tiempo con una como efímera entrega; la atención dijérase que por un momento se dirige hacia el otro y, sin embargo, en ese mismo momento, se desvía simbólicamente por la dirección opuesta del cuerpo y de la cabeza. Ese modo de mirar no puede persistir fisiológicamente más de unos segundos, de suerte que, al empezar a ser, prepara ya, por decirlo así, como algo inevitable, su cesación y muerte. Tiene el encanto de lo clandestino, de lo furtivo, de lo que no puede durar largo tiempo y en que, por lo mismo, el sí y el no se mezclan inseparables. La mirada plena, de frente, por muy íntima y anhelante que sea, no tiene nunca ese matiz específico de la coquetería.

A esta misma región de la coquetería pertenece el movimiento ondulatorio de las caderas; el andar contoneándose; no sólo porque ese movimiento acentúa por modo instintivo las partes más atractivas del cuerpo, desde el punto de vista

sexual, conservando, sin embargo, la necesaria distancia y reserva—sino también porque esa manera de caminar nos presenta la imagen del ritmo alternado con que se suceden la oferta y la negativa. En esa simultaneidad de las alusiones al sí y al no, hay una modificación técnica, que se da cuando la coquetería trasciende de los movimientos y expresión del sujeto. La coquetería gusta a veces de entretenerse con objetos que se hallan, por decirlo así, allende la persona: perros, flores, niños. En efecto; esto significa, por una parte, que la coqueta se desvía de aquel a quien va el juego dirigido, y, por otra, que le hace patente el valor inestimable de su entrega. En otros términos, la coqueta dice: "no eres tú el que me interesas, sino estas cosas: flores, perro, que están aquí"; pero, al mismo tiempo, dice también: "éste es un juego que yo represento, pues si me ocupo de estas cosas es por interés hacia ti".

Si queremos fijar en conceptos las formas más distintas de esta coquetería, hallamos una triple síntesis: la coqueta aduladora, que parece decir: tú, sin duda, eres capaz de conquistarme, pero yo no quiero dejarme conquistar; la coqueta despreciativa, que parece decir: gustosa me dejaría yo conquistar, pero tú no eres capaz de ello; la coqueta provocativa, que parece decir: quizá puedas tú conquistarme, quizá no; prueba a ver.

Este movimiento entre la posesión y la no posesión, o dicho de otro modo, la simbólica compenetración de ambas, culmina netamente en el caso de que la mujer se dirija a un hombre que no es el que ella tiene en el pensamiento. No se trata aquí de la brutal sencillez de los celos. Estos pertenecen a otra región, y cuando se trata de darles suelta para transformar en pasión el deseo, ya no sirve la forma de la coquetería. La coquetería tiene que hacer sentir a la persona, a quien va dirigida, el juego fácil entre el sí y el no, la negativa, que pudiera bien ser un rodeo para llegar a la entrega, o la entrega aparente, que pudiera bien ocultar en su seno, como posibilidad y amenaza, una recogida o una negativa final. Pero la coquetería termina cuando ha recaído una decisión definitiva; y la máxima

maestría en el arte de ser coqueta consiste en llevar el juego lo más cerca posible de una resolución definitiva, sin caer, empero, en ella y dejando siempre indecisa la cuestión. Cuando la mujer coquetea "*con*" un hombre para, de este modo, coquetear con otro, que es el que realmente ella tiene en el pensamiento, queda bien manifiesto el sentido profundo y característico que reside en la doble significación de la palabra "*con*", que, por una parte, designa el instrumento, y, por la otra, el correlato de una relación. Dijérase que *no es posible* convertir a un hombre en simple medio, sin establecer a la vez una reacción y una relación recíprocas.

LA OCULTACIÓN Y LA COQUETERÍA

Por último, hay un hecho, de sentido primeramente físico, pero también luego espiritual, en donde se muestra inmediata esa fusión del sí y del no, con que se adereza la coquetería. Me refiero al hecho de "cubrirse a medias", por el cual entiendo todos los casos—externos como internos—en que la entrega, la exhibición, es interrumpida por una parcial ocultación y negativa, de suerte que el todo es representado en la fantasía con mayor insistencia, y resulta entonces que, a consecuencia de la oposición entre esa imagen de la fantasía y la realidad incompletamente manifiesta, el deseo de la totalidad se hace tanto más consciente e intenso. Es curioso advertir cómo la evolución histórica de la ocultación del cuerpo manifiesta a las claras ese motivo de la simultánea oferta y negativa. La etnología actual considera como seguro que la ocultación de ciertas partes del cuerpo—como el vestido en general—no tiene primitivamente la menor relación con el sentimiento del pudor y más bien sirve para satisfacer la necesidad de adorno y obedece para la intención de producir por la ocultación un estímulo de carácter sexual. En pueblos que andan desnudos sucede que sólo las enamoradas se visten. Los cinturones y delantalillos que llenan el cometido de la hoja de parra, son muchas veces tan exiguos y de tal modo dispues-

tos, que su fin no puede ser la ocultación como tal. Deben responder a otros propósitos. ¿Cuáles? Hay un fenómeno que nos los revela. En casos numerosísimos esos cinturones y delantalillos están pintados de colores y adornados con adornos muy llamativos. Claramente se comprende que su fin es *atraer la atención* sobre esas partes. La supuesta ocultación es, pues, primitivamente un adorno, con la doble función que tiene todo adorno, a saber: primero, llamar la atención, dirigir hacia lo adornado un interés superior, y luego, también, presentar lo adornado como algo lleno de encantos y de valor, algo que *merece* la atención prestada. Inevitablemente, empero, ese adorno, como todo adorno corporal, no puede realizar su función si no es encubriendo. En virtud, pues, de esta coincidencia, la forma primitiva del vestido es ya una forma de coquetería. La negativa, la ocultación, se funde aquí en un solo y mismo acto con la acción llamativa y el ofrecimiento. Al adornarse una persona en totalidad o en parte, encubre y oculta lo adornado; pero al encubrirse y ocultarse, llama la atención sobre sí y sobre sus encantos. Hay en esto, por decirlo así, una necesidad óptica que, en el primer estadio de la indumentaria, establece ya la simultaneidad del sí y el no, fórmula de la coquetería.

Y profundizando todavía más, podemos decir que el dualismo de esta conducta no es sino la manifestación o técnica empírica con que se realiza una actitud que en el fondo es perfectamente uniforme. Más tarde estudiaré en qué consiste la esencia de esta unidad. Por de pronto, y partiendo de ella, me limitaré a sacar la conclusión de que esa coexistencia del sí y del no, no ha de ser una rígida yuxtaposición, sino una oscilación viviente, un mutuo ofrecerse la primacía, en íntima compenetración. Si esto no se consigue, entonces la semi-ocultación no llega a tener sentido de coquetería y se convierte en una contradicción desagradable. Sobre estas bases encuentra solución el complicado problema estético-psicológico de por qué la actitud de la Venus medicea es para muchas sensibilidades insoportable. Cubrirse con las manos es enteramente in-

adecuado para lo que Venus quiere conseguir. En realidad, la estatua está desnuda y la ocultación esbozada resulta, por decirlo así, una adición inorgánica; no se compone en unidad íntima con la desnudez general, y no organiza la oscilación viviente entre el dar y el negar, que es la esencia de toda coquetería. La causa, o quizá también el efecto, es que esa figura se sale de la esfera del arte para penetrar en la de la realidad. No es ya la imagen artística de una mujer que mediante un ademán de ocultación coquetea con un ser ideal situado en el mismo espacio ideal que ella. En realidad, al verla, tenemos la sensación de que está coqueteando con el espectador verdadero que la contempla; y nos parece que la estatua representa una escena real—sólo que la mujer es de mármol en vez de ser de carne y hueso. Ahora bien, para el espectador real, la diosa *no está* de hecho cubierta—aunque para el espectador ideal podría estarlo merced al simbolismo que rige en la esfera pura del arte, esfera no respetada en este caso—, y así resulta que, en su ademán, el ofrecimiento y la negativa carecen de unidad, y los momentos polares de la coquetería quedan separados en dos distintas esferas, separación que anula su sentido, es decir, produce desagrado en vez de placer.

En el terreno de la semi-ocultación *espiritual*, hay un caso de coquetería de los más típicos. Consiste en enunciar algo que no es propiamente aquello a que la mente se refiere: como, por ejemplo, sucede en la paradoja, cuya sinceridad siempre es dudosa o en la amenaza en broma o en el propio rebajamiento del *fishing for compliments*. El encanto de estas maneras de manifestarse está siempre determinado por la oscilación de la sinceridad entre el sí y el no. El que oye o lee no sabe si lo que oye o lee expresa la verdad del que habla o lo contrario. De suerte que el sujeto de esta clase de coquetería se sale de la realidad tangible y se incluye en una categoría vacilante y volandera, la cual, sin duda, contiene la esencia propia del que habla, pero no la manifiesta con suficiente claridad. Hay una escala gradual de tales formas, desde la afirmación hecha totalmente en serio, aunque acompañada de una leve auto-

ironía, hasta la paradoja enorme o la modestia exagerada, que nos deja sin saber si el que habla se burla de nosotros o de sí mismo. Cada uno de esos grados puede entrar al servicio de la coquetería, tanto de la masculina como de la femenina; porque el sujeto, semioculto tras su manifestación verbal, nos sumerge en un sentimiento dualista que consiste en que, casi al mismo tiempo, parece ofrecérsenos y escapársenos de las manos.

LA LIBERTAD Y LA DOMINACIÓN DE LA MUJER

Por todo cuanto venimos diciendo, parece que la coquetería, conducta conscientemente dualista, contradice por completo la "índole unitaria" de la mujer, carácter que, comprendido de uno u otro modo, interpretado con más o menos profundidad, siempre constituye el tema fundamental de toda psicología femenina. Cuando las almas masculina y femenina son percibidas en contraposición de esencias, suele decirse que la mujer es por naturaleza más centralizada y tiene sus impulsos y pensamientos más estrechamente ordenados en torno a uno o a pocos puntos, a partir de los cuales es fácil excitarlos; mientras que el hombre, más diferenciado, se entrega a intereses y ocupaciones que fluyen más independientes por su objetividad definida y por la división del trabajo, que los mantiene separados del núcleo central e íntimo de la persona. Pero se irá viendo con claridad creciente que aquel dualismo no está contradicho por la índole peculiar de la mujer, y que la coquetería establece entre la mujer y el hombre una relación que realiza una especial síntesis de sus elementos decisivos; porque justamente la relación de la mujer con el hombre, considerada en su sentido específico e incomparable, se agota en la concesión y la negativa. Existen, sin duda, entre los sexos otras muchas clases de relaciones: amistad, enemistad, comunidad de intereses y mutuo apoyo moral, solidaridad bajo una misma égida religiosa o social, cooperación para fines objeti

vos o familiares. Pero estas clases de relaciones, o son de índole universal humana y pueden existir en lo esencial entre personas del mismo sexo, o están determinadas por algún punto—real o ideal—situado fuera de los sujetos mismos y de la línea que inmediatamente los une, y, por lo tanto, no forman entre ellos una acción mutua tan pura y exclusiva como la forman la negativa y la concesión—entendiendo éstas, naturalmente, en el más amplio sentido, que comprende todos los contenidos internos y externos (1)—. Concederse y negarse, he aquí lo que las mujeres pueden hacer plenamente, lo que sólo ellas pueden hacer con plenitud. Por esta razón es por lo que se ha querido muchas veces explicar el hecho de la coquetería, refiriéndolo al antiquísimo fenómeno—sin duda muy incierto en su difusión—del "robo nupcial". Hoy todavía, en muy distintas partes del globo—por ejemplo entre los tungusos, los neozelandeses y algunas tribus de beduínos—es costumbre que la novia se resista al novio con todas sus fuerzas y no se entregue sino tras una lucha violenta. Aquí sin duda encontramos, aunque en forma brutal, los elementos de la coquetería. Pero al variar el criterio, parece que esos elementos varían también de signo y se hacen negativos; las novias salvajes se resisten, pero se entregan, mientras que la coqueta no se resiste, pero no se entrega tampoco. La actitud de los sexos en el acto de negarse o entregarse es justamente diferente, y esa diferencia es bien característica. Cuando un hombre se niega a una mujer que se ofrece a él, este acto podrá estar perfectamente justificado por motivos éticos, personales y estéticos y podrá incluso ser necesario; pero tiene siempre algo de penoso, de poco caballeresco y, en cierto modo, de ridículo, más para

(1) En las investigaciones sobre la relación entre los sexos, en toda su amplitud, es casi inevitable, por evidentes motivos psicológicos, que las expresiones evoquen sobre todo sus significados más groseros. Pero cuando hablamos aquí de concesión y goce, de sí y de no, estos términos indican las formas generales de esa relación, formas que se llenan con los contenidos más altos como con los más ínfimos, en el sentido estético y moral. Estas diferencias extremas de valor no pueden impedir que el estudio meramente psicológico considere esas categorías formales como por igual eficaces.

el hombre que para la mujer, la cual fácilmente da un giro trágico al hecho de haber sido rechazada. No es, pues, actitud conveniente para el hombre la de rechazar a una mujer—aunque tampoco es conveniente en la mujer el ofrecerse al hombre—. En cambio, cuando la relación se invierte, los términos quedan igualados, de suerte que rechazar al pretendiente es, por decirlo así, el gesto que a la mujer le cuadra mejor. Mas, por otra parte, la capacidad de entrega—a pesar de la reserva a que aludiremos al término de estas páginas—es en la mujer tan profunda y entera y expresa de modo tan completo su esencia que acaso no pueda el hombre en este sentido igualarla jamás. Las mujeres son maestras en el arte de decir sí y no, de entregarse y negarse. Este es el perfeccionamiento de la función que a los elementos femeninos les corresponde ya desde el reino animal, y que consiste en que la hembra es *la que elige*. Así se explica el fenómeno observado por Darwin de que entre los animales domésticos la hembra muestra atracciones y repulsiones más individualizadas que el macho. Siendo la mujer la que elige, su preferencia está determinada por la individualidad del hombre, por ser el hombre éste o aquél precisamente y no otro. En cambio, el hombre busca a la mujer en general como hembra—aunque la civilización haya modificado este esquema fundamental en uno y otro sentido. Esta facultad de elección que les corresponde en esto a las mujeres les da muchas más ocasiones para dejar la decisión en suspenso; y no debemos admirarnos de que la confluencia de todos estos elementos en la coquetería haya proporcionado a las mujeres una forma que para el hombre no es adecuada y que a ellas les permite tener la balanza igual, por decirlo así, entre la entrega y la negativa.

El motivo que mueve a la mujer a seguir esa conducta es —reducido a su fórmula *más general*—el encanto de la libertad y del dominio. Normalmente la mujer sólo se encuentra una o pocas veces en situación de decidir sobre el problema fundamental de la vida—y justamente en este caso grave la libertad individual de su decisión es con frecuencia más apa-

rente que real. Pero en la coquetería, esa decisión, aunque por mera aproximación y símbolo, le corresponde, por decirlo así, de manera crónica. Alternando o simultaneando el sí y el no, la efusión y la reserva, la mujer se recluye tras cada uno de los dos términos y maneja el otro como un medio de mantener en plena libertad su personalidad propia, sustraída a todo prejuicio. Por doquiera se observa que la libertad no permanece nunca en su sentido negativo, sino que bien pronto suele emplearse en la adquisición de poderío y dominio. En el caso de la coquetería ambas cosas se entremezclan inmediatamente. El poderío de la mujer frente al hombre se manifiesta en el sí o no y precisamente esta antítesis, entre cuyos términos oscila la coqueta, sirve de fundamento al sentimiento de libertad, a la independencia del yo tanto de uno como de otro, a la sustantividad del sujeto allende los contrarios. El poderío de la mujer sobre el sí y el no es *anterior a la decisión;* porque una vez tomada ésta, da fin al poderío en todo caso. Pero la coquetería es el medio de ejercitar ese poder en forma duradera. Y en bastantes casos se ha podido observar que las mujeres muy dominantes son también muy coquetas. Pues—y hay que acentuar esto para dar claridad a la relación típica—esa oscilación e indecisión no se refieren para nada a la mujer misma, a la resolución interna de la mujer, sino sólo a su manifestación externa para la otra persona que se halla enfrente. No quiere, pues, esto decir que la mujer vacile y sienta incertidumbre interna en su elección—semejante incertidumbre, cuando se da, produce un cuadro harto distinto de la coquetería, un conjunto de síntomas que no tienen con la coquetería sino superficiales semejanzas o que adoptan las formas de la coquetería, con cierta perplejidad, acaso para ganar tiempo de decidirse—. Interiormente la mujer que coquetea tiene ya tomada su resolución. Y el sentido de toda la situación consiste justamente en ocultar esa decisión, en sumir al hombre en una incertidumbre y perplejidad que sólo es incierta para él, pero que en sí es ya algo resuelto y seguro. Lo que confiere a la coqueta su peculiar poderío y predominio es que *ella* está firmemente decidida y,

sin embargo, establece con el hombre una relación por la cual *él* queda como desorientado, desarraigado, sumido en la vacilación e incertidumbre.

LA SENSACIÓN DE JUEGO EN EL HOMBRE

Ahora bien, el hombre se presta a este juego; y se presta a él no sólo porque, pendientes sus deseos de las mercedes femeninas, no tiene más remedio que soportarlo, sino también muchas veces porque extrae un peculiar encanto y goce de ese tratamiento que le hace oscilar de uno a otro extremo. ¿Por qué, empero, este placer? La explicación se encuentra bien próxima en el hecho conocido de que cuando una serie de sensaciones está orientada hacia un sentimiento final de ventura, los momentos que preceden al logro del fin reciben como una irradiación del valor placentero que se espera alcanzar. La coquetería es uno de los casos más claros de este fenómeno. Primitivamente el goce fisiológico hubo de ser sin duda el único de la serie erótica. Pero poco a poco fué el placer corriéndose a los momentos antecedentes de la serie. Es muy verosímil que nos encontremos aquí efectivamente ante una evolución histórica—en lo que se refiere al elemento psicológico—; porque sabemos por experiencia que el sentido de placer se extiende a momentos tanto más lejanos, alusivos y simbólicos del erotismo, cuanto se trata de personalidades más cultivadas y refinadas. Esta contaminación espiritual puede llegar tan lejos que, por ejemplo, un joven enamorado sentirá quizás más goce en el primer apretón de manos dado en secreto, que luego en la más íntegra concesión. Para muchas naturalezas tiernas y sensibles—que en manera alguna han de ser frígidas o de sentidos romos—el beso y aun la mera conciencia del amor correspondido superan a todos los goces eróticos de carácter, por decirlo así, sustancial. El hombre con quien una mujer coquetea siente ya, en el interés que ella manifiesta, en el deseo que ella expresa de atraerlo, el encanto evocado de su posesión,

como toda ventura prometida anticipa una parte del placer alcanzado. Además aparece aquí, con eficacia propia, otro matiz de la misma relación. Cuando el valor de un término final contamina sensiblemente los medios o estadios previos a su consecución, ocurre que la cantidad del valor gustado es modificada por el hecho de que, en ninguna serie real, la consecución de un eslabón intermedio garantiza nunca con seguridad absoluta el logro del valor final decisivo, o dicho de otro modo: la letra de cambio que hemos descontado ya en el goce anticipado, no será quizá pagada en su día. Para los estadios intermedios, esto da lugar a un inevitable rebajamiento de valor, pero también a una sublimación de esas etapas previas, merced al encanto del azar, sobre todo cuando el elemento fatídico, sustraído a la decisión por fuerzas propias, ese elemento que se halla siempre implícito en toda consecución, asciende y fortifica su oscura potencia de atracción. Si computáramos según su pleno valor objetivo la probabilidad de error que se interpone entre el estadio previo y el estadio final, no llegaríamos probablemente a pre-sentir la ventura esperada. Pero esa probabilidad la sentimos al mismo tiempo como un estímulo, como el juego atractivo que puede hacernos lograr el favor de las potencias inescrutables. En la actitud espiritual que la coqueta sabe provocar, ese valor eudemonista del azar, esa conciencia de nuestra ignorancia sobre si ganaremos o perderemos, llega, por decirlo así, a afirmarse, a afianzarse. Por una parte, de la promesa inclusa en la coquetería sacamos la felicidad anticipada; pero, por otra parte, el reverso de la medalla, la probabilidad de que esa anticipación quede desmentida por un curso distinto de las cosas, surge también por la reserva con que la coqueta se manifiesta ante su pareja. El juego mutuo de ambos términos, ninguno de los cuales es bastante serio para expulsar al otro de la conciencia, engendra sobre la negación la posibilidad de la afirmación, esto es, el "quizás"; y este "quizás" que junta en unidad de estímulo la pasividad de la resignación con la actividad de la pretensión, circunscribe toda la reacción interior a la conducta de la coqueta.

Esta reacción del hombre significa, pues, aquí—por el placer que siente en el azar mismo y la típica síntesis intuitiva de sus posibilidades polares—mucho más que el mero hecho de verse arrastrado en el juego oscilante de la coquetería. Igualmente, el papel del hombre se eleva muy por encima del de simple objeto, cuando, entrando del todo en el juego de la coqueta, logra sentir placer en este juego mismo y no en la espera de una eventual resolución definitiva. Entonces es cuando toda esta acción asciende realmente a la categoría de juego, porque antes, cuando el hombre tomaba aún la cosa en serio, hallábase incluída en parte en la esfera de la realidad. Ahora, empero, no quiere el hombre tampoco traspasar la línea señalada por la coquetería; y esto, que parece anular el concepto de la coquetería, en su sentido lógico y genético, constituye en realidad el caso de coquetería más limpio de toda desviación, más puro de forma y desprovisto de toda probabilidad de cambio. El centro y eje de las relaciones y atracciones es aquí no tanto el arte de *agradar*—que por ciertos aspectos todavía arraiga en la esfera de la realidad—como el *arte* de agradar. Aquí la coquetería abandona el papel de medio o de actitud meramente provisional, para adoptar el de fin: todo lo que era goce antes pasa íntegro a esta segunda forma, y la provisionalidad ha abandonado su limitación condicional, su sometimiento a algo definitivo o aún sólo a la idea de algo definitivo; justamente el tener y conservar el sello de provisional, de fluctuante y oscilante es ahora—en contradicción lógica pero efectividad psicológica—su encanto definitivo, que no inquiere lo que trasciende de su existencia misma. Las consecuencias que suele tener la coquetería—que consisten en que a la firmeza interior de la coqueta corresponde en el hombre incertidumbre y desazón y a veces una desesperada esperanza en el azar—se convierten ahora en su contrario justamente; porque cuando el hombre no desea nada más allá de ese estadio, la convicción de que la coqueta no toma la cosa en serio le da, frente a ella, cierta firmeza y seguridad. No deseando el sí y no temiendo el no, no considerando dignas de atención

las eventuales negativas a su deseo, puede el hombre entregarse al placer de ese juego con mucho mayor abandono que cuando deseaba o acaso también temía que el camino emprendido condujese a su término.

EL JUEGO, EL ARTE Y LA COQUETERÍA

Aquí es donde con mayor pureza se marca la constante relación de la coquetería con el juego y el arte. La coquetería realiza en grado sumo la definición que Kant ha dado de la esencia del arte: ser una "finalidad sin fin". La obra de arte carece de todo fin—y, sin embargo, sus partes aparecen tan llenas de sentido, tan conexionadas unas con otras, tan necesariamente colocadas en su sitio, como si concurriesen todas a la consecución de un fin perfectamente determinado. Ahora bien, la coqueta se conduce exactamente como si sólo se interesase por su pareja, como si sus actos y dichos hubieren de desembocar en la plenitud de un abandono. Pero este sentido finalista y, por decirlo así, lógico de su conducta no es, sin embargo, el que la coqueta lleva en la mente; ella deja flotar en el aire sus actos, sin extraer de éstos la consecuencia implícita, y les da un fin y término completamente diferente: agradar, subyugar, ser deseada—pero sin dejar que se tome en serio su actitud. La coqueta se conduce con plena "finalidad"; pero rechaza el "fin" a que esa conducta debiera conducir en la realidad, y lo encierra en el placer subjetivo del juego. La esencia interior, y pudiera decirse trascendental, de la coquetería se distingue de la del arte en que el arte se situúa desde luego allende la realidad y nos salva de la realidad por la dirección de su mirada, que se aparta y desvía de todo cuanto es real; mientras que la coquetería, aunque también *juega* con la realidad, es, sin embargo, un juego con *la realidad*. La oscilación de los impulsos, que la coquetería ofrece y provoca, no extrae su encanto nunca íntegramente de las formas puras del

sí y del no, o por decirlo así, de la relación abstracta entre los sexos—si bien ésta sería la perfección propia, aunque nunca plenamente alcanzada, de la coquetería—; siempre hay un acompañamiento de sensaciones que tienen su origen en la realidad misma y que vivifican la pura relación de las formas. La coqueta y—en el sentido antes indicado—también su pareja juegan sin duda y, puesto que juegan, se sustraen a la realidad; pero no juegan, como el artista, con la apariencia de la realidad, sino con la realidad misma.

Entre la coquetería y el arte existe también una analogía característica, en otra dirección. Dícese del arte que "permanece indiferente a su objeto". Esto no puede significar sino que los valores que el arte crea en las cosas no son alterados por el hecho de que esas cosas, al ser estimadas según criterios no artísticos, resulten satisfactorias o insatisfactorias, morales o inmorales, religiosas o profanas. Esta es una manera relativamente sencilla de alzarse por encima de los demás valores positivos ó negativos que corresponden a un círculo de cosas reales. La coquetería la adopta también con un método en cierto modo más agudizado y acentuado. Pues—y esto lo indicamos ya antes—la coqueta trata las cosas, instrumentos de sus intenciones, de tal manera que, por lo menos idealmente y como posibilidad siempre sentida, oscila su ánimo entre el interés y la falta de interés por ellas, entre el abandono a un objeto y la reserva, entre la atracción y la repulsión. Esta conducta, simultáneamente positiva y negativa ante las cosas, revela que la coqueta está como desentendida de todo valor objetivo o de cualquier otra clase; y se expresa también en la tranquilidad y ausencia de prejuicios con que la coqueta pone a su servicio indistintamente todas las oposiciones objetivas: la mirada como el desvío, la piedad como el ateísmo, la ingenuidad como el refinamiento, la ciencia como la ignorancia. Hasta con la misma coquetería puede coquetear una coqueta y, por supuesto, con la no-coquetería igualmente. Así como al artista todas las cosas le sirven, porque no quiere de ellas sino la forma, así a la coqueta le sirven también todas, por-

que no quiere de ellas sino que se acomoden en el juego de guardar y soltar, de ofrecer y negar.

Repitámoslo: una mujer podrá intentar la conquista de un hombre haciendo ostentación de religiosidad o de librepensamiento—esto no es aún coquetería, y no lo será hasta que la conducta de la mujer haya adoptado ese matiz peculiar que consiste en no entregarse definitivamente a ningún contenido, en no admitir menoscabo alguno en su soberana facultad de decir en todo momento sí o no y en dar a su relación con las cosas el mismo colorido que constituye su típico atractivo para con el hombre, esto es, la simultaneidad de la entrega y la reserva. También aquí campea la sensación del "quizás", la desviación de los ojos en el momento mismo del mirar recto, la libertad frente a todo medio que en sí es insignificante y, por lo tanto, no se toma en serio; y todo esto constituye el fondo sobre que se destaca la seriedad, marcadísima acaso, del momento presente. El arte onsigue situarse allende la significación real de las cosas, porque sin el menor equívoco toma de las cosas exclusivamente la forma; por eso es el arte siempre algo decidido, definido, sin vacilación alguna, y una coquetería del arte representaría como una tortura y un descarrilamiento. Pero en la coquetería esa situación allende las cosas se produce de otra manera; la coquetería acepta la significación real de cada cosa, pero en el instante mismo la anula, abrazando con igual fervor la significación contraria—aunque sólo como posibilidad, alusión, matiz y segundo término. Si el arte aparece como un juego ante las restantes categorías y contenidos de la vida, es porque toma radicalmente en serio una categoría que excluye a todas las demás. En cambio, si la coquetería es juego, es porque en general no toma nada en serio. Esta expresión negativa designa, empero, una actitud bien positiva, que enfronta unos con otros todos los términos opuestos, al menos potencialmente, y se abraza a la relación, librándola, por decirlo así, del peso de una resolución definitiva. Comparado con el concepto platónico que expusimos al principio de este ensayo, el arte se cierne por igual sobre la pose-

sión y la no posesión; posee todas las cosas, puesto que lo único que desea de ellas es su forma y su sentido artístico, y no posee ninguna, puesto que no le interesa la realidad, objeto de la "posesión" propiamente dicha. El arte es como de sí mismos decían los franciscanos: *omnia habentes, nihil possidentes*. La coquetería, limitada a la circunscripción de su objeto, no se halla menos lejos de la posesión y la no posesión —o dicho en forma activa: de la entrega y la no entrega—. Pero no está *sobre*, sino más bien *entre* ambos términos, pues conserva en equilibrio fluente la participación que tiene en el uno y en el otro o los mezcla de tal manera que continuamente el uno anula al otro, como en un proceso interminable.

EL ARCANO DE LA FEMINIDAD

Ya he dicho antes que el dualismo de la coquetería no significa contradicción alguna a esa unidad y resolución plena de la mujer—como tipo—, a esa unidad que la mujer lleva al problema erótico, planteándolo mucho más que el hombre en el sentido de un todo o nada—en donde el concepto de "todo" no está limitado a su significación externa—. El dualismo de la coquetería no sólo no contradice, sino que en última y suprema instancia simboliza esa unidad y el modo cómo esa unidad se manifiesta. Parece, en efecto, ser experiencia general del sentir masculino que la mujer—y justamente las más profundas, las más entregadas, las más inagotables en su encanto—conserva y reserva, en los más apasionados abandonos y ofrendas, cierto enigma último, indescifrable, inconquistable. Quizá esto guarde relación con esa unidad en que todos los gérmenes y posibilidades descansan estrechamente unidos, abrazados e indeferenciados, de manera que las mujeres suelen dar la sensación de cierta falta de desarrollo, o de tener en sí potencias que no se han convertido aún en actos—prescindiendo de todos los obstáculos que oponen o que hayan podido oponerles los prejuicios y prevenciones sociales—. Sería cier-

tamente inexacto considerar esa "indiferenciación" simplemente como un defecto, como un atraso; más bien significa la forma positiva en que se manifiesta la índole propia de la mujer, con su ideal peculiar, y es una forma e índole por completo equivalente a la "diferenciación" del hombre. Ahora bien; la feminidad, vista desde el punto de vista masculino, aparece como un "todavía no", como una promesa incumplida, una nonnata muchedumbre de posibilidades oscuras, que no han logrado apartarse del tronco común y diferenciarse unas de otras lo bastante para hacerse visibles y tangibles. Añádase a esto que los modos de formación plástica y de expresión—no me refiero sólo a los verbales—que nuestra cultura ofrece a la intimidad del alma han sido creados esencialmente por los hombres y resultan inevitablemente más acomodados a la índole y necesidades masculinas. Así resulta que el elemento diferencial y típico de la feminidad no encuentra muchas veces una expresión satisfactoria y a la vez inteligible. Esto también ha de contribuir, pues, al sentimiento de que el más integral abandono de la mujer no anula una postrer reserva íntima de su alma, sentimos que hay algo cuya revelación propiamente habríamos de esperar y que, sin embargo, no acaba de desprenderse de la raigambre central. Sin duda no es éste un límite deliberadamente puesto por la mujer misma; no es un postrer resto que la mujer niegue a su amado, no; es más bien el núcleo último de la personalidad que, por decirlo así, resulta inexpresable y que, aunque ofrecido también por la mujer, aparece como algo opaco e inefable, arca cerrada cuya llave no tiene el que la recibe. No es, pues, maravilla que el hombre sienta la sensación de que algo se le mantiene oculto e interprete el sentimiento de no poseerlo, como si la mujer no se lo hubiese dado. Este fenómeno de la reserva—sea cual fuere su génesis—aparece como una misteriosa compenetración del sí y el no, del dar y el negar, en el cual la coquetería se halla en cierto modo preformada. Esa semi-ocultación de la mujer, en la que se expresa su más profunda relación con el hombre, es recogida con plena conciencia por la coquetería,

la cual rebaja de este modo el fundamento último, metafísico, de la relación, hasta convertirlo en un simple medio de su realización externa. Así se explica, empero, porque la coquetería no es en modo alguno un "artificio de mujeres malas"—pues no suelen ser las más coquetas ni las hetairas ni las mujeres de poca espiritualidad y mucha sensualidad—; así se explica cómo hombres en quienes las seducciones exteriores carecen de eficacia, se entregan conscientemente al encanto de la coquetería, con el sentimiento de que ésta no rebaja ni al sujeto ni al objeto de ella.

LA RELACIÓN DE LOS SEXOS

Esta forma en que se manifiesta la participación de la mujer en la relación de los sexos; este sí y no, que es la base de todo sí o de todo no, nos revela ahora un sentido más profundo de aquella interpretación del amor como un término medio entre poseer y no poseer. Porque hemos visto que la no posesión emerge de la posesión misma y ambas constituyen las dos caras de una unidad de relación, cuya forma más extrema y apasionada es, en última instancia, la posesión de algo que al mismo tiempo no se posee. La profunda soledad metafísica del individuo—todo intento de superarla entregándose uno a otro es una salida por el infinito—ha recibido en la relación de los sexos una forma de peculiar matiz, pero acaso la más fundamentalmente sentida de todas. Aquí, como en muchos otros puntos, esta relación de los sexos nos da el prototipo de innúmeras otras relaciones de la vida individual e interindividual. Aparece como el ejemplo más puro de muchos otros procesos, porque éstos, desde luego, están determinados en su forma por aquella fundamental condicionalidad de nuestra vida. Nuestro intelecto, por ejemplo, no puede comprender el cambio y evolución de las cosas—el real como el lógico—partiendo de una unidad plena; y considera que por sí misma sería esta unidad estéril y carecería de motivos que explicasen el cambio. Ahora bien: esta actitud de nuestro inte-

lecto se debe a que el origen de nuestra vida está en la cooperación de dos principios. Es más; si el hombre es, en general, un ente dual; si la vida y el pensamiento humanos se mueven en la forma de la polaridad; si todo contenido real se define y afirma por oposición a su contrario, acaso todo esto se refiera en última instancia a la división de la especie humana en dos elementos, que eternamente se buscan y se completan y nunca, sin embargo, logran superar su oposición. El hombre, con sus más apasionadas necesidades, está, pues, pendiente de un ser, de quien le separa quizá el más hondo abismo metafísico; he aquí la más pura imagen—acaso también la forma primaria más eficaz—de aquella soledad que hace del hombre no sólo un extraño entre las cosas del mundo, sino un extraño incluso para aquellos que le son más próximos.

La simultaneidad de la posesión y la no posesión es, pues, la forma manifestativa indestructible y la base última del erotismo. Pero la coquetería destila de ese fondo una quintaesencia erótica que expone, por decirlo así, en la forma del juego—pues el juego muchas veces extrae de las complicaciones vitales las formas más sencillas y básicas para hacer de ellas su contenido, por ejemplo: la caza y la ganancia, el peligro y el azar, la lucha y la astucia—. La conciencia de la coquetería hace que cada uno de los elementos opuestos, sumidos uno en otro, se destaque más claro uno sobre el otro; da a la no posesión una como visualidad positiva haciéndola bien sensible por el contraste con la posesión, reflejada y aludida; como, por otra parte, el amenazador reflejo de la no-posesión sublima en máximo grado el encanto de la posesión. Y si aquella relación fundamental nos hizo ver que incluso en la posesión definitiva arraiga la no posesión, la coquetería nos abre en la no posesión definitiva un resquicio de posesión. Siguiendo el curso de un pensamiento semejante, un psicólogo-sociólogo francés ha explicado la coquetería diciendo que con el aumento de cultura han aumentado también la excitabilidad y el número de las formas estimulantes, lo que ha dado por resultado mayores necesidades eróticas en los hombres; ya no es

posible poseer todas las mujeres atractivas—mientras que en los tiempos primitivos no existía tal muchedumbre de formas atractivas—. Ahora bien: la coquetería viene a remediar este estado de cosas, porque permite que potencialmente, simbólicamente, por aproximación en suma, la mujer pueda entregarse a un gran número de hombres y el hombre poseer a un gran número de mujeres.

Pudiera creerse que la coquetería se da exclusivamente en la relación entre hombres y mujeres y que es un reflejo superficial que representa el fundamento mismo de esa relación sexual bajo cierto ángulo de refracción. Tal creencia, sin embargo, vendría a ser una prueba más de la verdad que encierra la ya citada general experiencia de que un gran número de relaciones humanas halla en la relación de los sexos su forma ejemplar y normativa. En efecto, si se consideran los distintos modos de conducirse el hombre ante las cosas y los otros hombres, se ve que la coquetería constituye un procedimiento formal muy generalizado y que no rechaza ningún contenido particular. El sí o no con que hemos de decidirnos en casos importantes o vulgares — ofrendas, intereses, acatamientos, partidos, creencias en hombres o doctrinas—se transforma muchas veces en un sí y no o también en una oscilación entre ambos, que tiene el carácter de una simultaneidad, porque detrás de toda resolución tomada aparece la contraria como posibilidad o como tentación. El idioma posee expresiones que aluden a que los hombres "coquetean" con credos políticos o religiosos, con hechos importantes o con entretenimientos. La conducta así designada tiene lugar, con mucha mayor frecuencia de lo que creemos, en indicios y meros matices, en mezclas con otras actitudes, sin que nos demos plenamente cuenta de su carácter. Todos los encantos que dimanan de simultanear el pro y el contra, de sentir el "quizá", de prolongar la indecisión, gustando así juntamente los dos contrarios que en la realización luego se excluyen, son peculiares no sólo de la coquetería de la mujer con el hombre, sino de nuestra conducta ante mil otras realidades. Es la forma con que cristaliza

en conducta positiva la indecisión de la vida, que hace de la necesidad no diré virtud, pero sí placer. En ese jugar—aunque no siempre unido a la emoción del "juego"—a acercarse y alejarse, a retener para soltar, a soltar para recoger, a darse, por decirlo así, a prueba, con la muda intención de reservarse; en toda esta manera de conducirse ha encontrado el alma la forma adecuada de su relación con muchísimas cosas. El moralista podrá censurarlo. Pero entre los problemas de la vida uno es éste: que hay muchas cosas que la vida no puede rechazar y ante las cuales, sin embargo, no disponemos de un lugar firme y definido. En el campo que tales cosas ofrecen a nuestro sentir y a nuestro hacer, no encajan bien las formas propias de nuestro sentir y de nuestro hacer. De aquí surge el acercarse y el alejarse, el tanteo, el tener y el soltar, en cuyo dualismo vacilante se refleja esa relación, tan frecuentemente inevitable, del poseer y el no poseer. Y si un aspecto tan trágico de la vida puede revestir esa forma juguetona, oscilante y que a nada compromete, la forma, en suma, que llamamos coquetear con las cosas—bien comprenderemos que esa forma ha de lograr su más típico y puro cumplimiento justamente en la relación de los sexos, en esa relación que encubre el momento más oscuro y trágico de la vida bajo la especie de la máxima embriaguez y del más rutilante y atractivo encanto.

LO MASCULINO Y LO FEMENINO

LO MASCULINO Y LO FEMENINO

PARA UNA PSICOLOGÍA DE LOS SEXOS

IMPOSIBILIDAD DE UN JUICIO IMPARCIAL ACERCA DE LA MUJER

CUANDO queremos comprender el sentido y valor de un elemento cualquiera de nuestra vida interna — o de aquellos otros órdenes que dependen de la relación cognoscitiva y activa entre nuestra interioridad y el mundo—, procedemos generalmente estudiando su relación con otro elemento que, a su vez, se define relativamente al primero.

Pero ambos términos no permanecen siempre en esta correlatividad; acaece que uno de ellos, alternado con el otro, se convierte pronto en algo absoluto que sustenta la relación y le impone su norma. Todas las grandes parejas que se dan en el espíritu—yo y el mundo, sujeto y objeto, individuo y sociedad, reposo y movimiento, materia y forma, y muchas otras más—han corrido la misma suerte. Uno de los términos ha adquirido un sentido amplio y profundo que abraza no sólo la propia significación estricta, sino también la del término contrario.

La relación fundamental en la vida de nuestra especie es la de lo masculino y lo femenino. También aquí se verifica ese encumbramiento típico de uno de los dos términos a significación absoluta. Para estimar la productividad y la índole,

la intensidad y las maneras de manifestarse del varón y de la mujer, recurrimos a determinadas normas de esos valores. Pero esas normas no son neutrales, no se ciernen a igual distancia de los opuestos sexos, sino que pertenecen íntegras a la masculinidad. Prescindo por ahora de las excepciones, inversiones y desviaciones de este método. Las necesidades artísticas y patrióticas, la moralidad general y las ideas sociales particulares, la equidad del juicio práctico y la objetividad del conocimiento teorético, la fuerza y profundidad de la vida—todas estas categorías son, sin duda, por igual humanas en su forma y en sus exigencias, pero íntegramente masculinas en su aspecto histórico y efectivo. Si a estas ideas que nos aparecen como absolutas les damos el nombre de "lo objetivo", puede considerarse como válida, en la vida histórica de nuestra especie, la ecuación siguiente: objetivo = masculino. Arraigada en razones metafísicas, existe, pues, cierta tendencia general humana a destacar uno de cada dos conceptos contrapuestos—que reciben por comparación mutua su sentido y valor—y, tomándolo en una significación absoluta, encumbrarlo por encima de la contraposición o equilibrio de ambas nociones. Esta tendencia se ha construído un paradigma histórico en la relación fundamental de los sexos.

El sexo masculino no se limita a ocupar una posición superior al femenino; conviértese, además, en el representante de la humanidad en general, dictando normas por igual aplicables a las manifestaciones de la masculinidad y de la feminidad. En muchos casos, explícase esto por la *posición de fuerza* que el varón ocupa. Si, groseramente, definimos la relación histórica de los sexos como la que media entre el señor y el esclavo, habremos de considerar como un privilegio del señor la posibilidad de no pensar siempre en que es señor; en cambio, la posición del esclavo es tal, que nunca puede olvidar que es esclavo. No cabe duda de que la mujer pierde la conciencia de su feminidad con mucho menos frecuencia que el hombre la de su masculinidad. Innumerables veces le acontece al hombre pensar en pura objetividad, sin que su varonía ocu-

pe el más mínimo lugar entre sus sensaciones; en cambio, dijérase que a la mujer no la abandona jamás el sentimiento más o menos claro de que es mujer, y este sentimiento constituye como el fondo continuo sobre el cual se destacan para ella todos los contenidos de su vida. Al imaginar y representar, al crear normas y obras, al combinar sentimientos, el elemento diferencial del hombre, la masculinidad, desaparece de la conciencia masculina más fácilmente que la feminidad de la conciencia femenina. En efecto, el hombre es el señor, y se entrega a sus actividades sin poner en su relación con la mujer un interés tan vital como el que la mujer siente en su relación con el hombre. Por eso las manifestaciones viriles nos parecen cernerse en la esfera de una objetividad y validez ultraespecífica y neutral—a la que subordinamos como rasgo individual y fortuito todo matiz específicamente masculino que pudiera notarse. Esto se revela en el caso frecuentísimo de sentir las mujeres como tal y netamente masculinos ciertos juicios, instituciones, afanes e intereses que los hombres consideran—no sin ingenuidad—como puramente objetivos. Mas el dominio del varón sobre la hembra sirve también de fundamento a otra tendencia que conduce a idénticos resultados. Toda dominación fundada en la prepotencia subjetiva ha intentado siempre procurarse una base objetiva, esto es, transformar la fuerza en derecho. La historia de la política, del sacerdocio, de las constituciones económicas, del derecho familiar, está llena de ejemplos. Si la voluntad del *pater familias* impuesta a la casa aparece revestida con el manto de la "autoridad", ya no es posible considerarla como explotación caprichosa de la fuerza, sino como expresión de una legalidad objetiva, orientada hacia los intereses generales, impersonales, de la familia. Según esta analogía, y a veces en esta misma conexión, la superioridad psicológica de las manifestaciones masculinas sobre las femeninas, en virtud de la relación de dominio entre el hombre y la mujer, se convierte en una superioridad, por decirlo así, lógica. Lo que el hombre hace, dice, piensa, aspira a tener la significación de una norma, porque revela la verdad

y exactitud objetivas, válidas por igual para todos, hombres y mujeres.

Elevado así lo masculino a la categoría de objetividad integral y criterio cierto—y no sólo por su vigencia empírica, sino en el sentido de que las ideas y necesidades ideales del varón y para el varón se transforman en absolutas y asexuadas—, resultan de aquí fatales consecuencias para el juicio sobre las mujeres. Sobreviene, por una parte, la supervaloración mística de la mujer; pues si llegamos al sentimiento de que, a pesar de todo, la mujer tiene una existencia propia con bases independientes, normativas, nos faltarán criterios especiales para ella y quedará abierta la puerta a todo exceso y reverencia ante lo desconocido, lo incomprendido. Por otra parte, empero, surgirán, muy próximos también, los errores y desestimaciones, porque juzgaremos a la mujer según criterios creados para el sexo contrario. Desde el punto de vista masculino no es, pues, posible reconocer la independencia del principio femenino. Si no se tratase más que de un sometimiento brutal impuesto a las manifestaciones de lo femenino—en su ser y valer—por las manifestaciones de lo masculino situadas en el mismo plano, cabría siempre esperar justicia de una segunda instancia espiritual, de un tribunal superior a ambos términos opuestos. Pero es el caso que este tribunal superior es a su vez también de índole masculina. No hay, pues, solución. La feminidad no puede nunca ser juzgada por normas propias. De esta suerte, la mujer queda sometida al mismo tiempo a dos medidas distintas y ambas de origen masculino; una es la medida absoluta—formada por los criterios de los hombres—que se aplica a las actividades de la mujer, a sus convicciones, a los contenidos teoréticos y prácticos de su vida; otra es la medida relativa, que también procede de la prerrogativa del hombre y que muchas veces formula exigencias totalmente opuestas. El hombre exige de la mujer no sólo lo que le parece deseable en general, sino también lo que le parece deseable como hombre, como término aislado y contrapuesto a la mujer; exige de ella la feminidad en el sentido tradicional de la

palabra, que no significa un modo de ser peculiar, con su centro propio, sino una índole especial, orientada hacia el varón para agradarle, servirle y completarle.

La prerrogativa de los hombres impone, pues, a las mujeres dos criterios: el masculino, que se presenta como objetivo y asexuado, y el femenino específico, que es correlativo y muchas veces contradictorio de aquél. Así resulta que, en pureza, la mujer no puede ser juzgada imparcialmente desde ningún punto de vista. Por eso es tan corriente—y tan banal y justificada—la actitud de crítica burlona ante las mujeres. En efecto, cuando, de conformidad con uno de los dos criterios, las consideramos estimables, surge al punto el criterio opuesto, que nos obliga a desestimarlas en idéntica proporción. Esta duplicidad de exigencias contrarias se propaga, conservando, por decirlo así, su forma, y cambiando sólo sus dimensiones; penetra hasta en la necesidad íntima con que el hombre, como individuo, se dirige a la mujer. El hombre es—veremos más adelante las consecuencias profundas de este hecho—un ente dispuesto y definido, tanto en lo interno como en lo externo, para la división y por la división del trabajo. La individualidad masculina, que produce seres unilateralizados, buscará, pues, en la mujer el complemento de sus cualidades, es decir, buscará en ella otro ser diferenciado que realice ese complemento en los grados más varios, desde la igualdad aproximada hasta la radical oposición; el particularismo propio de la individualidad masculina exige un particularismo correlativo de la mujer. Mas, por otra parte, una vida de forma muy diferenciada exige también como complemento y correlato un ser en quien la vida sea unidad, un ser que no destaque ni acentúe ningún contenido preferente, un ser que arraigue en el fondo indiferenciado de la naturaleza misma. El sino fatal de las individualidades vigorosamente especializadas es que formulan muchas veces con igual energía dos exigencias contradictorias; por una parte, demandan el apoyo de otras individualidades también marcadas y particulares, aunque, por decirlo así, de signo y contenido contrarios, y, por otra parte,

aspiran a una anulación total de la diferenciación. La vida masculina, con sus contenidos particulares y su forma universal, requiere para su complemento, sosiego y salvación, dos correlatos contradictorios. El problema, y aun la tragedia más o menos larvada en las relaciones de ambos sexos, consiste en que el hombre acepta como cosa evidente que la mujer le satisfaga una de esas dos necesidades, y, en cambio, su conciencia se alborota al ver insatisfecha la otra, que no puede, lógicamente, hallar satisfacción simultánea. Las mujeres de feminidad, por decirlo así, genial, son las únicas que pueden actuar al mismo tiempo como individualidades diferenciadas y como unidades indistintas, conservando en las capas más profundas de su ser las energías vivas de todas las formas particulares. Estas mujeres geniales son como las grandes obras de arte, cuyo efectos presentan la misma duplicidad, indiferente a la contradicción lógica. En los casos típicos, es ésta, sin embargo, lo bastante fuerte para que, al cambiar el punto de vista de la necesidad, aparezca la mujer siempre como el ente sobre quien el hombre tiene el derecho de exigir y juzgar desde la cumbre de la norma objetiva.

SEXUALIDAD CENTRÍPETA Y SEXUALIDAD CENTRÍFUGA

Esta evolución histórica que acabamos de indicar es la expresión externa de una determinación interna que tiene su fundamento suprahistórico en la diferencia misma de los sexos. En todas estas manifestaciones, lo decisivo es siempre el motivo señalado más arriba; la diferencia de los sexos, que aparentemente significa una relación entre dos partidos contrapuestos y lógicamente iguales, es, sin embargo, para la mujer algo más importante que para el hombre. Lo típico de la mujer es que, para ella, el hecho de ser mujer es más esencial que para el hombre el hecho de ser hombre. Para el hombre, la sexualidad consiste, por decirlo así, en hacer; para la mujer, en ser. Pero, sin embargo, o más bien por eso mismo, la *diferencia* entre

los sexos es para la mujer, en realidad, cosa secundaria. La mujer descansa en su feminidad como en una sustancia absoluta, y—dicho sea con expresión algo paradójica—le es indiferente que haya o no haya hombres. En cambio, el hombre ignora esa sexualidad centrípeta, que se basta a sí misma. La virilidad—en el sentido sexual—está más generalmente adscrita a la relación con la mujer que la feminidad a la relación con el hombre. Mas nos cuesta trabajo, no ya sólo admitir, pero incluso comprender esto, porque viene a contradecir la ingenua opinión que precisamente hemos puesto en tela de juicio, la opinión de que la feminidad es sólo un fenómeno de relación con el hombre, y de que, si esta relación desapareciese, no quedaría nada. Y, en efecto, no quedaría un "ser humano" neutral; quedaría una mujer. La sexualidad de la mujer es algo sustantivo e independiente. Demuéstralo, sobre todo, el hecho de que el embarazo transcurre sin ulteriores relaciones con el hombre; y en las épocas primitivas de la humanidad, es notorio que hubo de pasar mucho tiempo antes de que se reconociese en el acto sexual la causa del embarazo. En la vida de la mujer se identifican profundamente el ser y el sexo. La mujer se encierra en su sexualidad, absolutamente determinada, determinada *en sí misma*, sin necesidad de referir al otro sexo la esencialidad de su carácter propio. Por eso, desde otro punto de vista, en la manifestación histórica particular esa relación con el hombre le aparece a la mujer como importantísima, como, por decirlo así, el lugar sociológico de su ser metafísico. En cambio, al hombre, cuya sexualidad específica no se actualiza más que en la relación con la mujer, esa relación le aparece como un elemento de la vida entre otros, sin el carácter indeleble que para la mujer posee. Y la relación del hombre con la mujer, a pesar de su importancia decisiva en la sexualidad masculina, carece para el hombre de la trascendencia vital que la mujer le atribuye. La conducta típica de uno y otro sexo es notoriamente ésta: la satisfacción del apetito sexual tiende a desligar al hombre de la relación y a mantener a la mujer en la relación. Patentes están las razones ex-

ternas. Satisfecho el deseo, desaparece para el hombre el motivo que le impulsaba hacia la mujer. En cambio, el embarazo produce en la mujer la necesidad de un apoyo y protección. Pero el esquema general es el siguiente: Para el hombre, la cuestión sexual es un problema de relación, que desaparece tan pronto como cesa su interés en la relación; la índole absoluta del varón no va adherida a su sexo. Para la mujer, en cambio, trátase de una cuestión de esencia que, secundariamente, hace intervenir su índole absoluta en la relación creada. Sin duda, hay hombres cuya vida erótica termina en la locura o en el suicidio; sin embargo, sienten que, en lo profundo, el erotismo les es ajeno—en la medida en que puede hablarse de estas cosas, cuya demostración no cabe aprontar. Las confesiones mismas de hombres tan eróticos como Miguel Angel, Goethe, Ricardo Wagner encierran no pocas imponderables alusiones a ese rango inferior que al erotismo correspondía en su vida interna.

La realidad absoluta que representan la sexualidad o el erotismo tomados como principio cósmico, se convierte para el hombre en mera relación con la mujer. La relación entre los sexos se convierte, en cambio, para la mujer en lo absoluto, en la esencia misma de su ser. Y el resultado final de esta constelación es, por un lado, el sentimiento tan frecuente de que la más integral entrega de una mujer no nos descubre nunca el último reducto de su alma—porque la mujer es sexo *en sí*, y no sólo en su relación con el hombre. Dijérase que, aun en el caso de la más completa entrega, conserva la mujer una última reserva de su alma, como si hubiese en ella un secreto pertenecerse a sí misma, una misteriosa clausura dentro de su propio ser que ciertamente, al entregarse toda, no excluye del canje posesorio hecho con el hombre, pero que, aun librado, no queda franco para éste, sino que, puesto en propiedad del otro, sigue ligado a su raíz y arcana zona primitivas. Este modo de ser, que en la realidad es muy sencillo, tórnase al expresarlo en conceptos algo difícil y confuso. El hombre imprime a su vida y a su actividad la forma objetiva, elevándolas así por encima

de la oposición entre los sexos; por eso para él la sexualidad es simplemente la relación con las mujeres. Pero la mujer, cuya esencia penetra en los fundamentos mismos de la feminidad; la mujer, que se identifica con la feminidad misma, considera el sexo como algo absoluto, como algo que es por sí aparte, y la relación con el hombre, como una simple manifestación externa, realización empírica de la sexualidad. Ahora bien, dentro de su esfera, esa relación—puesto que es el fenómeno en que se manifiesta el ser fundamental de la mujer—posee para ella una importancia incomparable, y ésta es la causa que ha producido el juicio profundamente erróneo de que la esencia de la mujer no descansa en sí misma, sino que se agota y confunde con esa *relación*. La mujer no necesita del hombre *in genere*, porque, por decirlo así, tiene en sí misma su vida sexual, que es su esencia absoluta y cerrada. Pero, en cambio, cuando esa esencia ha de manifestarse en realidad empírica, entonces, y con tanta mayor energía, necesita la mujer del hombre como *individuo*. El hombre, más dócil a la excitación sexual, porque no se trata para él de poner en movimiento la totalidad de su ser, sino simplemente de una función parcial, obedece fácilmente a la atracción genérica. Así se comprende que la mujer se oriente hacia un individuo en particular, mientras que el hombre desea a la mujer en general.

NATURALEZA PROFUNDA DE LA SEXUALIDAD FEMENINA

Esta fundamental estructura nos explica por qué el instinto psicológico ha considerado siempre a la mujer como el ser eminentemente sexual, y por qué, en cambio, las mujeres mismas re rebelan tan a menudo contra ese concepto y sienten lo infundado de esa denominación. Cuando se dice que la mujer es un ser eminentemente sexual, se entiende este calificativo en el sentido masculino, esto es, en el sentido de un ser que, en su base primaria, se halla orientado hacia el otro sexo.

Pero lo típico de la mujer no es eso. En la mujer, la sexualidad se confunde con su naturaleza profunda, constituye su esencia prima harto inmediata y absolutamente para que necesite manifestarse o realizarse en la tendencia hacia el hombre o como tendencia hacia el hombre. El ejemplo más claro de esto es quizá la imagen de la mujer entrada en años. La mujer franquea los últimos límites del estímulo sexual, tanto en el sentido pasivo como en el activo, a una edad mucho más temprana que el hombre. Pues bien; si prescindimos de rarísimas excepciones y de las decrepitudes que trae consigo la ancianidad, la mujer no se varoniliza por eso, ni—lo que es más importante aún—pierde por eso su sexo. Cuando se ha extinguido en ella toda sexualidad propiamente dicha, es decir, toda la sexualidad orientada hacia el varón, la mujer conserva, sin embargo, indeleble el sello femenino en su persona. Todo cuanto hasta entonces semejaba regirse y explicarse en ella por la relación con el hombre, aparece ahora como algo que trasciende de esa relación, como algo que ella posee en sí misma, que ella determina por sí misma. Por eso, a mi juicio, no se agota tampoco el sentido de lo femenino cuando, en lugar de la relación con el hombre, se acude a la relación con el niño como último esclarecimiento.

Sin duda, no es discutible la importancia inmensa que esta relación, como la anterior, tiene para la mujer. Pero, en su sentido corriente, es una definición desde el punto de vista del interés social; es una variante de aquella otra posición de la mujer en un nexo de finalidades ajenas; en el mejor caso, es una proyección de su propia única sustancia en la serie del tiempo y en una muchedumbre situada fuera de ella. En efecto, de la generación futura hay que separar los elementos femeninos, que no son considerados como fines, sino como medios para la otra generación posterior; y como el mismo juego se repite de generación en generación, resulta que sólo los elementos masculinos quedan como fines últimos a que tiende todo el desenvolvimiento de la especie. Esta consecuencia lógica demuestra, pues, que todas esas relaciones son simples

formas manifestativas de la feminidad metafísica y que en ellas no se agota la esencia conclusa y centrada de la mujer. Sin duda, esa esencia es femenina hasta en sus más profundas profundidades; pero esa feminidad, al manifestarse, cambia de sentido; esa feminidad no es algo relativo, algo "para otros". Ni es tampoco un egoísmo—dicho sea para prevenir posibles errores—; porque el egoísmo es siempre una relación con otros, una insatisfacción de sí mismo, una inquisición de lo que hay fuera del yo para incorporarlo al yo. Pese a la opinión popular, afirmamos que la esencia profunda del hombre propende más que la de la mujer a ofrecerse como medio y abandonar el centro propio. El hombre crea lo objetivo o actúa en lo objetivo, bien por las formas cognoscitivas de la representación, bien por la transformación creadora de elementos dados. Su ideal teorético, como su ideal práctico, contiene un elemento de despersonalización, de enajenarse a sí mismo. El hombre se desenvuelve siempre en un mundo extensivo, por cuanto consigue introducir en él su personalidad; se injerta con sus actos en órdenes históricas, en los cuales, pese a su poderío y soberanía, vale sólo como parte e instrumento. Muy otra, en cambio, es la mujer. La sustancia femenina se asienta en supuestos puramente intensivos. La mujer es quizá en su periferia más accesible que el hombre al desconcierto y la destrucción. Pero, por muy estrecha que sea en ella la unión entre lo central y lo periférico—y precisamente esa estrecha unión entre la esencia central y la periferia es el esquema fundamental de toda psicología femenina—, la mujer descansa en su centro propio, no se expande fuera de sí, rehusando perderse en los órdenes exteriores.

LA MUJER ES EL "SER HUMANO"

Podemos considerar la vida como una dirección subjetiva hacia lo íntimo. Podemos también concebirla por su expresión en las cosas. En ambos casos, el individuo masculino

parece caminar por dos sendas, en ninguna de las cuales le aguarda la mujer. En el primer caso, el hombre va arrastrado por lo puramente sensible—a diferencia de la sexualidad femenina, más profunda, que, por no ser *affaire d'épiderme*, es también, en general, menos específicamente sensible—; tira de él la voluntad, el afán de dominar y absorber. Pero también arrastra al hombre la aspiración a lo espiritual, a la forma absoluta, a la saciedad de lo trascendente. El error fundamental de Schopenhauer acaso sea el haber creído que el sentido vital de este último afán consiste en la simple negación del primero; y no menos errónea es la idea contraria de Nietzsche, que en toda pasión por lo insensible y supraelemental quiere rastrear tan sólo la voluntad elemental de potencia y de vida. Semejantes unificaciones de ambas tendencias no me parecen tan sencillas y fáciles de establecer. Hay que detenerse, en último término, ante la polaridad—que, como tal, es también una especie de unidad—, ante la oposición de ambas direcciones interiores. Pero la mujer permanece encerrada en sí misma, su mundo gravita hacia el centro que les es propio. La mujer está fuera de aquellas dos trayectorias excéntricas, la del deseo sensible y la de la forma trascendente. Por eso, dijérase con más justicia que ella es propiamente el "ser humano", puesto que mantiene su sustancia en los límites de la humanidad, mientras que el hombre es "mitad bestia, mitad ángel".

RELATIVISMO DEL VARÓN

Y si ahora consideramos la relación con el objeto, veremos que la índole masculina estriba, por una parte, en reconocer la consistencia y legalidad propias de las cosas como algo esencial e importante. En este supuesto interior descansa todo el ideal de un posible conocimiento positivo y puro. Por otra parte, hay que agregar en el hombre el interés por configurar y transformar las cosas, con la voluntad decidida de que las cosas tengan el ser y la existencia que el espíritu

les prescribe. La mujer, empero, el tipo de la feminidad, gravita fuera de esa doble relación con las cosas. No es su tema el idealismo de la teoría pura; la teoría significa una relación con algo que justamente no está en relación con nosotros. La mujer no se interesa propiamente sino en aquello a que se siente unida, ya por hallarle una finalidad exterior o ético-altruísta, ya por atribuirle importancia para su salvación interna; dijérase que le falta esa impalpable comunicación en que se funda el puro interés objetivo. Y por lo que se refiere a la transformación de las cosas, la labor del hombre—desde el zapatero hasta el pintor y el poeta—es la determinación perfecta de la forma objetiva por la fuerza subjetiva, y representa también la integral objetivación del sujeto. Por tenaz y objetiva que sea la actividad de una mujer; por ricas y abundantes que manen sus influencias y sus "creaciones" dentro de su esfera; por fecundo que se manifieste su tino para templar una casa y hasta un círculo social en armonía con su propia personalidad, nunca puede ser femenina la producción, en el sentido de aquel compenetrarse del sujeto con el objeto y de aquella simultánea independencia sustantiva del sujeto con respecto al objeto. Conocer y crear son movimientos de relación; en ellos, nuestro ser escapa, por decirlo así, fuera de sí mismo, cambia de centro, anula esa última oclusión esencial que caracteriza justamente el sentido vital del tipo femenino, a pesar de sus externas laboriosidades, a pesar de su dedicación a las tareas prácticas. La relación con las cosas es, en una u otra forma, una necesidad universal. Pero la mujer la practica sin abandonar, por decirlo así, la sustancia en que descansa. La mujer entra en relación con las cosas por un contacto, por una identidad más inmediata, más instintiva y, en cierto modo, más ingenua. La forma de su existencia no desemboca en esa separación particular del sujeto y el objeto, que recobra su síntesis posteriormente en las formas particulares del conocimiento y de la creación.

El hombre, pues, pensador, productor, actor en el consenso social, es, mucho más que la mujer, un ente de relativi-

dad, a pesar del carácter absoluto que tienen sus contenidos espirituales y que precisamente su dualismo favorece. Por eso, su sexualidad no se desenvuelve más que en la relación—deseada o cumplida—con la mujer. En cambio, la feminidad se halla más libre de necesidades en sentido profundo—aunque las capas superficiales aparezcan indigentes y demanden auxilio—. La mujer incluye en sí misma su sexualidad, una sexualidad, por decirlo así, sin distancia. Su esencia metafísica está, sin duda, íntimamente fundida con su esencia viviente; pero el sentido interno la distingue muy bien de todas las relaciones y medios en lo fisiológico, lo psicológico y lo social. Casi todos los estudios acerca de las mujeres nos dicen solamente lo que las mujeres son en su relación—real, ideal, estimativa—con el hombre. Ninguno inquiere lo que las mujeres son en sí mismas; lo cual se comprende fácilmente, pues las normas y exigencias masculinas no valen como específicamente masculinas, sino como objetivas, provistas de un valor absoluto y universal. Y como lo que desde luego se inquiere es sólo esa relación, como la mujer es considerada esencialmente o exclusivamente en *esa relación*, resulta, al fin, que la mujer no es, en sí misma, *nada*—con lo cual se demuestra lo que ya se había supuesto al plantear el problema. Ciertamente, la pregunta absoluta "¿qué es la mujer en sí?", estaría mal planteada o mal contestada si al hacerla prescindiéramos de su feminidad. En efecto, la feminidad—y éste es el punto decisivo—no le sobreviene a la mujer con aquella relación, como si la mujer en sí misma fuese, por decirlo así, un ente sin color metafísico. La feminidad es, desde luego, su esencia, algo absoluto, algo que no se cierne como el absoluto masculino sobre la oposición de los sexos, sino—por de pronto—más allá de esa oposición.

La sustancia masculina tiene, pues, un aspecto formal que prepara su encumbramiento sobre sí misma para elevarla a una idea y norma impersonal e incluso superior a la realidad. La escapada hacia fuera que caracteriza toda productividad, la relación continua con algo exterior a que el hombre se en-

trega, incluyéndose en amplias series reales e ideales, implica, desde luego, un dualismo, una fragmentación de la unidad vital en las formas del arriba y del abajo, del sujeto y del objeto, del juez y del reo, del medio y del fin.

La mujer, empero, a todas esas objetividades y superestructuras, a todas esas distancias entre lo subjetivo y lo objetivo, opone su unidad fundamental, una unidad que casi podríamos calificar de inmanente y trascendente a la vez. En esto se revela la típica tragedia de cada sexo.

LA TRAGEDIA DE LOS SEXOS

La tragedia del hombre es la relación entre el producto finito y la exigencia infinita. Esta exigencia se manifiesta en dos sentidos. Procede del yo, porque el yo quiere que todo salga de su propio fondo, quiere vivir y templarse en la creación, y en esta actividad su tendencia no reconoce límites. Procede, empero, también de la idea objetiva, que exige ser realizada y no acepta limitaciones, porque en cada obra reside la idea absoluta de una perfección. Mas, al encontrarse una frente a otra estas dos infinidades, surgen continuos obstáculos. La energía subjetiva que brota del interior, sin conciencia de límite ni incluso de medida, tropieza con sus fronteras tan pronto como se encara con el mundo y quiere crear un objeto en él; porque toda creación es una transacción con las potencias del mundo, una resultante de lo que somos y de lo que las cosas son, y hasta la forma pura del pensamiento consiste en la limitación de la informe corriente espiritual por las necesidades de la lógica, de la evidencia, del idioma. Por su parte, también la idea de la obra padece limitación y angostura, porque sólo pueden llevarla a cabo fuerzas psíquicas, fuerzas que al realizarse se tornan finitas. Esa mengua, esa perturbación y despedazamiento que sobrevienen a todas nuestras producciones, residen en los supuestos mismos de la productividad; la estructura del alma y del mundo, condiciones

de toda creación, inyectan en la creación misma un germen de discordia, y la exigencia inmanente de su infinitud va unida *a priori* con la imposibilidad inmanente de llenar esa exigencia. Ciertamente, es ésta una tragedia general humana, por cuanto toda relación práctica, productiva, entre el ser humano y el mundo, padece la misma irremediable dolencia. Pero el sexo masculino, que al establecer esa relación obedece a sus más hondas necesidades; el sexo masculino, para quien vivir en los objetos—los dados y los por crear—constituye el fondo y raíz propios; el sexo masculino encuentra esa tragedia en la esencia misma de su ser.

Frente a esa profunda necesidad interna, la tragedia típica del sexo femenino nace de su situación histórica, o, al menos, de las capas más externas de su vida. Aquí no hay ese dualismo que separa las raíces de la existencia y produce esa tragedia, por decirlo así, autóctona. La mujer vive y siente su vida como un valor que descansa en sí mismo. La vida de la mujer condensa su sentido todo en su centro, hasta tal punto, que aun la expresión de "fin en sí" parece demasiado analítica. La categoría de medio y fin, tan profundamente arraigada en la esencia masculina, no puede aplicarse a iguales profundidades de la esencia femenina. Y he aquí ahora la complicación. El destino histórico, social, fisiológico de esas existencias femeninas consiste justamente en ser tratadas y estimadas como medios y hasta en concebirse ellas mismas como medios: medios para el hombre, para la casa, para el niño. Dijérase que el destino de la mujer es más bien triste que trágico. Porque la tragedia aparece cuando el sino destructor, que se opone a la voluntad vital del sujeto, tiene su origen en un elemento último del sujeto mismo, en una capa profunda de la voluntad vital misma. Pero las potencias exteriores, por terribles, angustiosas o destructoras que sean, pueden producir, sin duda, un destino infinitamente triste; nunca, empero, un destino propiamente trágico. Mas el caso de las mujeres es muy particular. Esa exclaustración, ese apartamiento de su profundo centralismo vital, para incluirse en una serie evolutiva y

servirla y servir a su otro elemento, no es en la mujer una imposición violenta, absolutamente externa. Cierto es que no está fundada en el sentido metafísico de la vida femenina; pero su causa se halla en el hecho de que las mujeres vivan en un mundo y que en ese mundo haya "otro" con quien es inevitable entrar en relación, aunque ésta tenga que quebrar la pura quietud del centro interior. El dualismo que provoca la tragedia típica de la mujer no procede, pues, de sus profundidades intrínsecas, de su esencia misma, como le sucede al hombre; origínase en el hecho meramente externo de que la esencia femenina tenga que vivir inmersa en el mundo de la naturaleza y de la historia.

Esa tragedia, por decirlo así, natural, arraiga sólo en la esencia del hombre; pues en la mujer, la naturalidad—si se me permite esta expresión algo confusa—constituye demasiado su esencia metafísica para desenvolver en ella el dualismo trágico. Acaso podamos expresar esto en los términos siguientes: el hombre puede, sin duda, vivir y morir por una idea; sin embargo, esa idea va siempre delante de él, esa idea es para él problema infinito y él permanece constantemente solitario en el sentido ideal. Para el hombre, la única forma de pensar y vivir una idea es referirse a ella, tenerla enfrente; por eso, los hombres creen que las mujeres no son "capaces de ideas" (Goethe). Mas para la mujer, su esencia es inmediatamente una con la idea; la mujer, aunque en alguna ocasión el destino le imponga el aislamiento, no es nunca tan típicamente solitaria como el hombre; la mujer encuentra en sí misma su morada, mientras que el hombre siempre busca la suya fuera.

EL ABURRIMIENTO EN LOS DOS SEXOS

Por eso, en general, los hombres se aburren más que las mujeres. En los hombres, el proceso vital no está tan orgánica, tan evidentemente enlazado con ciertos elevados valores como en las mujeres. Las ocupaciones más o menos grandes que la

vida doméstica continuamente impone a la mujer, la protegen contra el aburrimiento; y este hecho no es más que la realización externa, histórica, de una cualidad diferencial que tiene su asiento en lo profundo del alma femenina. El proceso vital posee para las mujeres—y esto guarda una conexión importante con lo que la naturaleza significa para ellas—otro sentido, otra índole, otra medida que para los hombres; el proceso vital femenino tiene una significación tal, que en él la vida y la "idea" se confunden por modo muy particular. Los anatómicos han comprobado que la mujer permanece más próxima al niño que el hombre. Aun después de haber llegado a la cumbre de su vida corporal, la mujer se parece más al niño por las proporciones del esqueleto, por la distribución del tejido adiposo y muscular, por la conformación de la laringe. Y esta analogía no se limita a lo corpóreo: ha dado ocasión a Schopenhauer para deducir una consecuencia tan obvia como liviana: que "las mujeres son toda su vida niños grandes".

Proyectada sobre la perspectiva de la existencia espiritual (incluyendo los territorios fronterizos entre lo psíquico y lo físico), la juventud consiste, sobre todo, en sentir la vida como vida, como proceso, como realidad que fluye por un cauce; la juventud quiere desplegar las energías de la vida sólo porque son energías que aguardan impacientes la hora de dispararse. La vejez, en cambio, confiere a los contenidos de la vida una prerrogativa superior al puro proceso vital. Dijérase que las mujeres, en cierto sentido, han de vivir más que los hombres, han de tener una vida mejor abastecida, más surtida que los hombres, puesto que tiene que alcanzar también para el niño; lo cual no supone mayor cantidad de fuerza sobrante y perceptible desde fuera. En la mujer típicamente femenina sentimos que hay una preeminencia vital del proceso mismo, del vivir mismo, sobre sus contenidos particulares, como ciencia, economía, etc.; una, por decirlo así, submersión en las profundidades de la vida como tal. Esta es la causa de que en las mujeres la idea, el contenido abstracto y normativo, separado idealmente de la vida misma—verdad, ley moral, belleza artís-

tica—, no alcance el grado de independencia y plenitud que alcanza en los hombres. El sentido, la fórmula de la existencia femenina no consienten que la idea se separe, se aisle para llevar una vida propia e independiente. Y aun esto mismo no es bastante decir. Cuando afirmamos que la mujer encuentra su sentido propio en su proceso vital y no en los resultados de éste, empleamos una representación que no es totalmente adecuada; porque para ella—y en esto consiste la nota que la diferencia de la juventud en general—no se trata propiamente de la contraposición entre el proceso y el resultado o idea, sino que se trata de la vida misma, de una vida tan indiferenciada que no llega a bifurcarse en el dualismo de proceso y resultado. La vida y la idea permanecen aquí inmediatamente unidas, y sobre esta unidad asienta la mujer el valor de un mundo interno o un mundo de valores internos, que para el hombre sólo es posible en forma de distinción y separación. A esto se refiere, sin duda, la "falta de lógica" que universalmente se atribuye a las mujeres, y aunque en este reproche hay, de seguro, no poca superficialidad sospechosa, es tan general y extendido, que debe proceder de algún hecho real.

LA "FALTA DE LÓGICA" EN LAS MUJERES

La lógica representa en la esfera del conocimiento la más perfecta separación e independencia de lo normativo e ideal frente a la realidad viva, inmediata, del espíritu. El que se somete a la lógica se coloca, por decirlo así, ante el reino de la verdad y pliega su pensamiento efectivo a las exigencias de ese reino de lo verdadero. Pero si el pensamiento se desvía de la verdad, no por eso pierde su validez interna ni rebaja en lo más mínimo su pretensión dentro del curso de nuestro espíritu. Este carácter de las normas lógicas hace que la idea y la realidad de nuestro pensamiento estén en oposición aguda. El pensamiento efectivo no cumple de suyo, espontáneamente,

las exigencias de la lógica, y, por otra parte, la idea, la verdad, no ejercen tampoco una soberanía indiscutida. Semejante dualismo es justamente lo más opuesto al principio femenino. El principio femenino, concebido en su pureza, está situado en el punto en que la realidad psicológica de nuestras manifestaciones y la idea o imperativo conviven indistintos aún, y no como simple mezcla, sino como inquebrantable unidad, como forma que tiene su sentido propio y peculiar y que vive con igual derecho que cada una de esas otras series separadas en el espíritu masculino. Sin duda, por definición, estas formas masculinas contrapuestas excluyen toda posibilidad de unión inmediata. Pero esto es cierto solamente para un nivel o estadio en que ya se hayan establecido las dos series divergentes. La mujer, empero, vive precisamente en una capa interior más profunda, en la cual dicha divergencia no se verifica. Tal es, al menos, el principio regulativo que constituye la orientación diferencial de la mujer. En cada caso particular, la distancia entre la lógica y la realidad espiritual penetra con mayor o menor claridad en la conciencia.

Por eso, para la mujer resultan muchas veces incomprensibles los esfuerzos del hombre por hacer coincidir, en los múltiples aspectos de la vida objetiva, la idea con la realidad. La mujer posee inmediatamente en sí misma lo que para el hombre es un resultado de la abstracción, esto es, recomposición de elementos anteriormente separados. Lo que entonces llamamos instinto femenino no es otra cosa—aparte los análisis psicológicos que en cada caso puedan verificarse—que esa unidad inmediata de la fluencia espiritual con las normas y criterios que, como por separado, confieren al proceso vital su exactitud y precisión. Existe quizá un instinto que nace de las experiencias acumuladas por la especie y transmitidas por los agentes de la herencia física. Pero hay también otra clase de instinto, un instinto anterior a toda experiencia, un instinto en el cual los elementos psíquicos que separados y diferenciados concurren a formar la experiencia, se conservan inseparados e indiferenciados aún; y el sentido de verdad y acier-

to que en esta clase de instinto se manifiesta, proviene, sin duda, de la misteriosa concordancia—pronto nos ocuparemos de ella—que parece existir entre esa unidad profunda de la sustancia espiritual y la unidad del universo en general. En la primera forma del instinto, los elementos que integran la experiencia se han refundido de nuevo en unidad psíquica. En la segunda forma del instinto, esos elementos permanecen aún inseparados. Pero, en ambos casos, falta la claridad consciente que por división y colisión sobreviene luego en esos elementos, llamados por Kant sensibilidad e intelecto.

Y es el caso admirable que, aunque son pocas las mujeres propiamente geniales, sin embargo se ha observado con frecuencia que el genio tiene algo de feminidad. Sin duda, se refiere esta semejanza, no sólo a la creación de la obra, cuya inconsciente gestación, alimentada por la personalidad toda, guarda cierta analogía con el desarrollo del niño en el seno de la madre, sino también a la unidad apriorística de la vida y la idea, a esa unidad en que reside la esencia femenina y que el genio repite en su grado máximo y productivo. Sobre la oscuridad de esa conexión metafísica, primera forma del instinto, que la actividad lógica consciente aspira a sustituir, a corregir, a asegurar, se adelanta el instinto femenino, la sapiencia inmediata de la mujer, y se comprende fácilmente que esta prelación sea tan frecuente como el acierto mismo y la exactitud.

Así, pues, esa que llamamos falta de lógica en las mujeres no es, en modo alguno, un fenómeno de deficiencia, sino la expresión negativa en que formulamos la índole femenina, constituída, en rigor, por muy positivas cualidades. Y esto justamente se repite en otro aspecto, que, por decirlo así, traslada a otra dimensión esa misma falta de lógica. Suele decirse que las mujeres no gustan de "demostrar". La lógica y la demostración se fundan sobre la oposición entre el curso real de nuestro pensamiento y la verdad objetiva; la validez de la verdad no depende del curso efectivo del pensamiento, sino que el pensamiento se esfuerza por aprehender la verdad. En

la lógica se expresa, como hemos dicho, el dualismo de esa relación, el hecho de que nosotros, con todo nuestro pensamiento efectivo, nos sentimos constreñidos a plegarnos a ciertas normas que no forman parte de nuestro pensar real, sino de un reino de la verdad sustentado en sí mismo. En la demostración, empero, aparece y vive otro rasgo, que es que en innumerables casos el pensamiento efectivo no puede alcanzar esa verdad sino *indirectamente*. El puro movimiento intelectual no suele llegar a la coincidencia con su objeto en el momento mismo de arrancar, sino después de haber recorrido un camino compuesto de etapas o estaciones más o menos numerosas. Esta condición y carácter de ser siempre camino, mediación y no contacto inmediato con la realidad, es un hecho primario de nuestro conocimiento intelectual: no todas las demostraciones son indirectas, pero sí todas constituyen un modo indirecto de llegar al objeto. Toda demostración, ya sea breve y sencilla, ya se componga de largas cadenas de razones, consiste en reducir algo nuevo y por el momento problemático a una verdad anterior firme y reconocida. La última verdad, empero, no puede ser demostrada, porque su demostración significaría que no es, en efecto, la última, sino que se sustenta ella también en otra más fundamental. Esta forma invariable de toda demostración es causa de que el discurso demostrativo sea inadecuado a la esencia femenina en su profundidad y relación metafísica con la realidad. En efecto, la esencia femenina descansa inmediatamente en lo fundamental, en el fundamento absoluto, de manera que en cada problema la mujer siente lo primario, lo indemostrable—que en cada caso puede ser o no plausible y racional—, y no necesita, no puede necesitar, por decirlo así, el rodeo de la demostración. Sumergido en la realidad universal, el instinto de la mujer habla como desde una identidad fundamental con los objetos, no necesita intermediario alguno. Dijérase que el conocimiento femenino tiene su residencia natural en esa última verdad a que todas las demostraciones se retrotraen y en la que todas están como contenidas en germen; de manera que la forma

discursiva del camino, que es propia y peculiar de todos nuestros conocimientos demostrativos, resulta para la mujer superflua e ineficaz. Todas las insuficiencias del conocimiento derivadas de este modo de ser—ya que para nosotros los problemas cognoscitivos sólo pueden ser resueltos por vía discursiva y no por coincidencia de punto de partida con el de llegada—y el hecho tantas veces criticado de que las mujeres no gustan ni de demostrar ni de oír demostraciones, no constituyen, pues, por decirlo así, un defecto aislado, sino que arraigan en la índole fundamental del tipo femenino y su relación con la existencia en general.

Cada vez iremos comprendiendo mejor que la fórmula característica del ser femenino, en su sentido metapsicológico, es ésta: la estructura subjetiva de la mujer tiene una significación puramente interna y permanece como encerrada dentro de los límites del alma, y esa su estructura interna entra en la relación inmediata o unión metafísica con la realidad universal, con algo que podríamos llamar el fondo mismo de las cosas. En esto es la mujer profundamente distinta del ser masculino. Para el hombre, la verdad, la realidad cósmica, la norma, residen allende los límites psicológicos en que se mueve su alma inmediata e inmanente; el hombre, en virtud de su estructura propia, considera esas cosas como algo que se halla *fuera* y *enfrente*, como algo que hay que conquistar —acaso también como algo inaccesible—, algo que manda o que constituye una empresa y tarea intelectual. Por eso, la expresión espiritual del ser masculino es la lógica, que se funda en el dualismo entre el mundo psicológico real y un mundo ideal de la verdad sin contacto con el primero; y es también la demostración, que presupone el conocimiento discursivo, la necesidad de un camino y un rodeo para alcanzar la verdad. En cambio, la mujer, con su unidad interior, no necesita de la lógica para nada, y vive, por decirlo así, en las cosas mismas, en la verdad de la realidad; por tanto, le es indiferente también la demostración, que es la que a nosotros nos conduce por el camino discursivo hasta la realidad mis-

ma. En aquella aversión a la lógica manifiesta la mujer su forma inmanente: en este desdén de la demostración manifiesta su forma trascendente. Podríamos resumir esquemáticamente la esencia femenina, apurando su contraposición a la masculina, de la siguiente manera: en la mujer, justamente su inmanencia es su trascendencia.

LA MUJER Y LA ÉTICA

La índole propia de la mujer, independiente de toda relación con lo masculino, se manifiesta con máxima plenitud y significación en el terreno de la moral. En la ética, el dualismo entre la realidad y la idea se abre ampliamente, y el imperio de lo moral parece sustentarse todo sobre ese abismo, sobre esa dualidad. Dijérase, por tanto, que para afrontar los problemas morales, los serios y profundos problemas de contraposición entre lo real y lo ideal, la fórmula masculina es la única adecuada. Por eso, un pensador como Weininger, que lleva el dualismo masculino a su último extremo y sin la menor vacilación proclama el ideal masculino como ideal general de toda la humanidad, finca precisamente en la ética, y desde este punto de vista demuestra que la feminidad tiene un valor absolutamente negativo. Y procede en esto con perfecta lógica, porque para él la mujer no es mala ni moral, sino simplemente amoral, indiferente al problema ético. Pero hay que tener en cuenta que el dualismo entre el imperativo ético y los impulsos naturales no es la única base posible de una vida moral. Existen también esas almas que llamamos "almas bellas". Para éstas, la acción moral no necesita producirse venciendo los obstáculos de las tendencias contrarias, sino que fluye espontánea de una propensión natural, ajena a todo conflicto con el deber. El "alma bella" vive una vida, por decirlo así, monorrítmica; desde luego, lo que quiere coincide con lo que debe, y lo que en este punto nos interesa es precisamente que en principio puedan existir tales almas, almas

en donde la naturaleza personal y la idea extrapersonal formen una unidad metafísica que se revele en la armonía interior de las acciones voluntarias.

Dos pueden ser las vías conducentes a ello: la masculina, que consiste en reducir el dualismo a unidad, y la femenina, que es anterior a todo dualismo. Un carácter en el cual los impulsos naturales hostilicen al impulso moral; un carácter para quien el deber sea un penoso imperativo, duro de cumplir, puede llegar a esa unidad del alma bella mediante continuadas purificaciones y transformaciones. Cada victoria sobre sí mismo facilita la victoria siguiente; la lucha obstinada y triunfante contra las tendencias inmorales acaba por debilitar, apagar estas tendencias; entonces las propensiones naturales se orientan espontáneamente en dirección a la moralidad. Y cuando esta transformación está por completo conseguida, queda superado el dualismo primario y reducido a la unidad del alma bella. Pero la otra forma del alma bella no necesita superar ningún dualismo: posee ya la unidad como principio interior inmediato. En este caso, la unidad no es el premio de la lucha, no es la recompensa por haber reducido las tendencias contrarias, sino que, desde luego, la vida de la voluntad permanece indiferenciada y cobija la idea en el seno unitario de su espontaneidad.

Estas dos formas corresponden exactamente a las que antes hemos indicado cuando hablábamos del instinto de la exactitud teorética: una era el éxito creciente con que se establece la relación entre elementos separados; la otra era la unidad previa de esos elementos, la unidad anterior a toda separación, y, por tanto, indiferente a toda relación. Ahora tenemos aquí el tipo ético que, entre todos los que pueden realizarse por hombres o por mujeres, corresponde mejor a la esencia femenina y se desarrolla más inmediatamente de la fórmula vital femenina. Más adelante explicaremos cómo esa profunda inmersión en sí mismas que caracteriza a las mujeres, esa vida femenina que mana de un manantial único, de un manantial que no se divide, como el de la vida mascu-

lina, en chorros varios y divergentes, tiene su última significación en la sospecha o en la certidumbre de la siguiente verdad metafísica: que esa esencia unitaria de la mujer es algo más que una realidad peculiar y personal, y que las mujeres, inmersas en el profundo ritmo de su interioridad, viven identificadas con la raíz misma de la vida universal. Aquí se expresa por el lado del deber, de la idea moral, la misma unidad que antes por el lado de la realidad, del conocimiento.

DUALISMO DEL HOMBRE
UNIDAD DE LA MUJER

Con expresión harto parcial, podemos decir que el dualismo específico del hombre es el dualismo "entre el placer de los sentidos y la paz del alma". Pero la naturaleza femenina, por numerosas que sean sus complicaciones psicológicas e históricas, pone en lugar de ese dualismo una conducta interior armónica y unitaria que corresponde a la esencia profunda de la feminidad. Por de pronto, se ha observado que esa unidad subjetiva dominante de todos los procesos espirituales aparece con muchísima más frecuencia en las mujeres que en los hombres, y es en las mujeres más fundamental y más consciente; se trata de un modo de ser en que, por decirlo así, el sujeto se halla de acuerdo consigo mismo, en que la acción no se ve entorpecida por vacilaciones internas y fluye espontánea como brotan espontáneos las hojas y los frutos de un árbol; se trata de una esencia en la cual el sujeto es siempre como debe ser y obra siempre como debe obrar, con la conciencia, empero, de una libertad despreocupada, porque todas las corrientes vitales van de suyo en una misma dirección. Y lo decisivo en todo esto es que esa unidad inmanente de la vida subjetiva se percibe a sí misma como identidad con la idea moral y con lo que esta idea moral impone al sujeto. La ética dualista considera a las mujeres como seres de menor valía porque actúan más ingenuamente y con la conciencia más limpia que el hom-

bre. Esta apreciación se explica por el hecho de que en la mujer la realidad y el ideal permanecen inseparados, indistintos. Sin duda, esa íntima solidaridad para cuanto se refiere a la conducta, ese ser de una pieza no siempre da por resultado el cumplimiento de la idea moralmente válida, como tampoco la otra vía, la vía dualista del hombre, lleva siempre a la realización de la idea. La índole opuesta de la mujer presenta sólo la forma del alma bella y no siempre realiza su contenido. Pero dondequiera que aparezca un tipo de ética femenina—y en manera alguna sucede esto en todas las mujeres, ya que entre el polo masculino y el polo femenino existen numerosos intermedios psicológicos—, la conducta fluye de esa unidad esencial, que es al mismo tiempo unidad con la idea. Lo específico en la moralidad de las mujeres consiste quizá en que el modo de ser femenino es subjetivamente más certero, pero objetivamente más peligroso que el masculino.

Con todo esto nos proponemos simplemente mostrar cuán profunda es la reclusión de la mujer en el seno de su realidad propia. La mujer rechaza todo cuanto está fuera de su ser. La mujer es feminidad absoluta, y lejos de recibir su esencia de su relación con el hombre, como suele creerse, la afirma independiente de toda relación. Así se explica que las mujeres, a pesar de su absolutismo interior, tengan que abandonar al principio masculino la tarea de fijar y determinar el mundo objetivo, suprasexual, el mundo teorético y normativo que se contrapone al yo. No pretendemos con esto insinuar que las mujeres sean inferiores a los hombres. Para evitar hasta la sombra de semejante insinuación, hemos de insistir en que, en esencia, unos y los mismos *contenidos* espirituales y vitales pueden realizarse en *forma* masculina o en *forma* femenina, según que su síntesis se haya verificado de conformidad con este o aquel principio. Repitámoslo: la fundamental, la absoluta identidad entre el ser y el sexo de la mujer hace que la sexualidad, en el sentido corriente de relación con el hombre, sea para ella algo secundario—aunque esa relación pueda muchas veces convertirse en importantísima—. La sexualidad de

relación es, en efecto, para la mujer la forma en que se manifiesta aquella otra sexualidad absoluta que ella prácticamente acoge íntegra en sí misma. De aquí resulta que todas las manifestaciones de la mujer, todas las exteriorizaciones y objetivaciones de su esencia aparecen, no como humanas en el sentido general de esta palabra, sino como específicamente femeninas; mientras que las manifestaciones del hombre, al contraponerse a las de la mujer, adquieren un aspecto suprasexual y puramente objetivo. La unidad del ser con el sexo, característica del ser femenino, da a la mujer una orientación fija, que, saliendo de su intimidad, va hacia una cosa externa *determinada*. Esa orientación justamente falta en el hombre, y por eso el hombre tiende hacia lo general, y, por tanto, hacia lo objetivo, lo que trasciende del sujeto. Las relaciones de prepotencia histórica que han hecho de los productos masculinos los típicos representantes de la objetividad, avecindados en lo absoluto, lejos de todo contacto con la oposición sexual, no son sino modulaciones que realizan en los órdenes del tiempo la diferencia íntima entre los caracteres de ambos sexos. Esas distintas modalidades manifiestan la distinta forma en que el sexo influye sobre la esencia integral del hombre y de la mujer.

LA MUJER, GÉNERO, Y LA MUJER, INDIVIDUO

Todo esto encuentra su expresión, por decirlo así, lógica, en la mayor dificultad que experimentamos para definir, para fijar en conceptos la esencia masculina que la esencia femenina. Los caracteres genéricos de la humanidad—cada sexo es como una especie particular dentro del género humano—se confunden de tal manera con los propios del varón, que no hay modo de encontrar la diferencia específica; lo absolutamente general no se puede definir. Si, a pesar de todo, se citan algunos rasgos típicamente masculinos, pronto se advierte, al considerarlos con atención, que se trata en realidad de

diferencias relativas a otros rasgos específicamente femeninos. En cambio, la esencia femenina no se define por simple oposición a la masculina; la feminidad se siente como algo que existe por sí, algo que está en sí mismo determinado, una especie particular de humanidad que en modo alguno puede definirse por contraposición. Desde la brutal soberbia del ignorante, hasta la especulación más sublime de la filosofía, la vieja opinión de que sólo los varones son propiamente hombres, representa como el *pendant* lógico de esa mayor facilidad con que acertamos generalmente a definir la esencia femenina que la masculina. Por eso, hay innumerables psicologías de la mujer y casi ninguna especial del varón. Y una vez más esa profunda diferencia de los sexos se halla confirmada por un fenómeno que aparece en las capas superficiales de la psicología: para el término medio de los hombres, el mismo interés tiene, aproximadamente, la modistilla que la princesa. Se comprende fácilmente que si en vez del tipo específico consideramos en cambio el individuo, ya entonces resultará inversamente más fácil definir y describir tal o cual hombre que tal o cual mujer. Esto obedece, sin duda, a que los conceptos de nuestra cultura, en virtud de la prerrogativa de los hombres, se orientan de preferencia hacia las tonalidades masculinas de los procesos psicológicos. Y aunque el género mujer es bastante importante para exigir que se elaboren conceptos capaces de determinarlo con precisión, la productividad del idioma no ha logrado penetrar en los caracteres individuales del sexo femenino. La descripción psicológica de las mujeres individuales tropieza con finísimos matices que eluden toda aprehensión; las mujeres mismas son incapaces de hacerse comprender íntegramente de los hombres. Pero hay de todo esto una razón todavía más profunda: la mujer individual es más difícil de definir que el hombre individual justamente porque el género mujer es más fácil de definir que el género hombre. Cuando el concepto general es sentido como algo particular, como algo diferencial y determinado, la individualidad, en cierto modo, resulta absorbida por la generalidad, se agota en la generali-

dad, no quedando entonces ni espacio ni interés para una individualización posterior. Esta es la causa de muchos fenómenos particulares que expresan uno de los más profundos rasgos del sexo femenino; en la mujer mucho más que en el hombre, lo general vive bajo la forma de lo individual y personal. En la mujer típica y perfecta hay muchos rasgos específicos y propiamente impersonales que se convierten en algo personalísimo y brotan de la interioridad, como si salieran del núcleo único de la personalidad y aparecieran en el mundo por primera vez. Nada, sin duda, tiene un carácter más genérico que las relaciones eróticas. Pues bien; mientras que el hombre, en efecto, las siente y practica infinitas veces como algo general, la mujer, en cambio, dijérase que las considera como un destino personalísimo, no como un acontecimiento específico que en ella se verifica, sino como su más propia productividad interior. Y lo mismo le sucede en su relación con el niño, antes y después del alumbramiento, en esa relación la más típica de todas y tan profundamente arraigada en lo infrahumano. Para la mujer, empero, esa relación se verifica en las capas más hondas del alma, en esa región totalmente impersonal que hace de ella una simple estación de paso en la evolución de la especie, y crece luego arrancando del centro en donde todas las energías de su esencia se han condensado en su personalidad.

Por último: la moralidad, que no es sino la forma de la vida social, la conducta que la sociedad ha impuesto para su propia conservación, parece como si brotase del instinto peculiar de la naturaleza femenina. La mujer "aspira hacia las buenas costumbres" (1), que muchas veces la inquietud del hombre obstaculiza. La moralidad es en la mujer algo así como la piel de la sustancia femenina. La libertad, que muchas veces sólo encuentra el hombre fuera de la conducta moral, encuéntrala la mujer en sí misma—concedemos todas las excepciones particulares de este modo de ser típico e histórico—; pues libertad quiere decir que la ley de nuestras acciones es la ex-

(1) Goethe.

presión de nuestra naturaleza propia. Estas encarnaciones de lo general en lo personal explican por qué la feminidad puede definirse como especie, mientras que elude fácilmente toda definición como individuo. En cambio, cuando una esencia es tan absolutamente general como la esencia masculina—hasta el punto de que el varón como tal se ha convertido en sinónimo histórico de lo humano—, entonces su concreción en los individuos resulta más fácil de fijar porque le queda mayor espacio para destacarse. Así, pues, *la* mujer es más fácil de definir que *el* hombre; pero *una* mujer es más difícil de definir que *un* hombre. Y esta diferencia misma aparece como expresión de cierta relatividad fundamental que incluye el caso de los sexos en un tipo infinitamente más amplio de espiritualidad y metafísica humanas; en efecto, la contrapuesta determinación en que los sexos se nos ofrecen pierde su equilibrio en el sentido de que el hombre asciende a la categoría de lo absoluto, dominando así toda la relación de la cual es también miembro.

LA MATERNIDAD

He dicho antes que ese encumbramiento de una de las partes sobre la totalidad de la relación bipartita no suele ser privilegio constante de un mismo lado. Los distintos partidos o actitudes dan un sentido absoluto ora a uno, ora a otro de los dos términos relativos. La función peculiar del espíritu frente a los contenidos cósmicos se caracteriza porque todo elemento absoluto puede ser en cierto modo considerado como relativo, esto es, como determinado por relación a otro; y, a su vez, todo elemento relativo puede encumbrarse sobre su relación y convertirse en absoluto y por sí. Así, el principio masculino y de igual modo el femenino adoptan alternativamente, como hemos visto, una posición independiente de esa relatividad que, a primera vista, da a ambos su sentido. Y el principio femenino la adopta, no sólo por indiferencia a la existencia del masculino, no sólo por indiferencia a su relación con el

hombre, como aparece por lo que llevamos dicho, sino más aún, la adopta encumbrándose positivamente por encima del complejo diferencial que comprende los dos sexos. El hombre, sin duda, se eleva a tal altura sobre la contraposición de los sexos, que hasta las normas objetivas poseen carácter masculino; y hemos visto que esas al parecer simples violencias históricas por parte del hombre, tienen en el fondo su germen primario en la estructura misma del espíritu masculino. Pero la mujer también gravita por encima de la contraposición sexual, porque su esencia vive y se alimenta inmediatamente en el manantial de donde fluyen los dos extremos de la relación. Si el hombre es, pues, más que varón, la mujer es también más que hembra, porque representa la base general que en sustancia y génesis comprende los dos sexos, porque la mujer es la madre. En el hombre, lo absoluto se cualifica en el sentido del objeto suprasexual, que es masculino; en la mujer, lo absoluto se cualifica en el sentido del fundamento suprasexual, que es femenino. Allí, el hacer y el producir prescriben el dualismo como forma en que el hombre trasciende de sí; el dualismo es específicamente masculino. Aquí, el ser prescribe la unidad como forma en que los humanos, en cierto modo, se sumergen en sí mismos, en la indistinta posibilidad de toda ulterior evolución. Sin duda, ese ser no es algo incoloro: es el ser femenino. Pero sus capas más profundas eluden toda relación que pudiera determinarlas por contraposición al hombre. Así, la feminidad, cuya primera e inmediata manifestación es la maternidad, aparece como algo absoluto, como algo que sirve de base a la vez a lo que luego va a ser, en el sentido relativo, varón o hembra.

Y aquí es donde adquiere todo su valor una hipótesis metafísica que, aunque indemostrable, serpentea por toda la historia del espíritu humano en forma de vislumbre, de sentimiento, de especulación: que el hombre, cuanto más hondo se sumerge en su propio ser, cuanto más puramente se abandona a su propia esencia, tanto más se acerca a la realidad, a la unidad cósmica, y tanto más perfectamente revela y expresa el

universo. De esta convicción se ha alimentado la mística de todas las edades. Pero no sólo la mística. En las imágenes cósmicas, mucho más claras y tan opuestas, de Kant y Schleiermacher, de Goethe y Schopenhauer, alienta también esa misma convicción, unas veces patente, otras veces oculta, en variadísimas conjugaciones. El sentimiento místico peculiar que ha caracterizado siempre cierta actitud típica ante las mujeres, encuentra aquí quizás un fundamento comprensible. Obedece, sin duda, a la conciencia oscura de que las mujeres viven más plenamente, más íntegramente sumergidas en su propio ser que los hombres; de que las inquietudes del producir, del actuar, del enfrontarse con las cosas y con la vida hacen menos mella en el fondo sustancial del ser femenino; de que, recluídas en las cámaras más internas de su ser, las mujeres permanecen más que los hombres inconmovibles y firmes—y de que, por lo tanto, la raíz de la feminidad es al propio tiempo el fundamento de la existencia cósmica, la unidad recóndita e incógnita de la vida y el universo. Por virtud de su más genuina esencia, la mujer—cuando no la desvían violencias y necesidades históricas, influjos derivados de la *relación* con el hombre—vive de su propio fondo. Esto, empero, no significaría gran cosa si ese su fondo propio no fuera al mismo tiempo, en cierto modo, el fondo de la realidad. La maternidad es la que establece el lazo de unión; mas la maternidad desenvuelve en la forma del tiempo y de la vida material algo que es en sí una postrera unidad metafísica. Y si en vez del concepto metafísico de ser empleamos el concepto más psicológico, o si se quiere formal, de existencia o vida reclusa, no haremos sino presentar, por decirlo así, con distinta envoltura el mismo contenido. Aunque el hombre, la cultura y el destino arrastren a la mujer por la vía del típico dualismo masculino, sin embargo, el hombre mismo, desde su esencia dualista, comprende que la mujer tiene una sustancia más cerrada, es decir, que los elementos del ser femenino no se hostilizan, sino que forman una unidad fundamental, núcleo y base de todo lo particular, una unidad sin nombre que se manifiesta como conexión in-

mediata de asociaciones. Y es lo más admirable que esa existencia cerrada y reclusa contiene, sin embargo, la más enérgica alusión simbólica y metafísica a la totalidad del universo exterior, del cual ella misma es un elemento. Así como la obra de arte, dentro de los infranqueables límites de su marco, se separa de la dispersión innumerable de las cosas y por ello precisamente se convierte en un símbolo de la existencia, así la mujer representa frente al hombre una unidad total engarzada en la pluralidad de la vida multiforme. No es solamente por decencia externa por lo que la mujer evita los movimientos de enérgica aprensión, las palabras agresivas, el disparo impulsivo, irreflexivo de la actividad. La omisión de todas esas manifestaciones centrífugas de largo alcance, la contención y sobriedad de la persona han llegado a ser la forma típica de la conducta femenina justamente porque constituyen la expresión histórica de esa *naturaleza reclusa* de la mujer, de esa esencia profunda y general que sirve de fondo a todos sus estados psicológicos particulares. Por eso el modo de ser femenino guarda con la totalidad del universo una relación, oscuramente sentida, que ocasiona a veces las más extrañas reacciones. La obra de arte, aunque es una parte de la realidad, nos aparece, sin embargo, tan conclusa y encerrada en sí, que representa como un contrapolo de la realidad y alude a un fondo metafísico inefable que sustenta la igualdad de forma. Sin duda, esa misma reclusión y unidad esencial es la que ha puesto siempre sobre la mujer una aureola de simbolismo cósmico—como si la sustancia femenina, trascendiendo de toda palpable singularidad, estuviese en relación directa con el fondo universal de las cosas.

ADORACIÓN Y TEMOR DE LA MUJER

A pesar de los desprecios y malos tratos, las mujeres, desde los tiempos primitivos, han sido objeto siempre de un sentimiento peculiar: el sentimiento de que no son sólo mujeres,

es decir, antes correlativos del hombre, sino algo más todavía; y que en tal sentido deben de tener comercio con las potencias ocultas, deben de ser sibilas o brujas, seres, en suma, capaces de transmitir las bendiciones o las maldiciones de los abscónditos senos cósmicos; seres, por tanto, que debemos reverenciar místicamente, evitar cuidadosamente o maldecir como a demonios. Ninguna de estas brutalidades o poéticas transfiguraciones se funda en una propiedad o actividad de la mujer; y aunque, sin duda alguna, todas ellas se refieren a un motivo profundo y uniforme, no hay medio de descubrirlo y denominarlo históricamente. Dijérase más bien que un ser tan profundamente sumergido en su esencia indiferenciada, un ser tan poco propicio a trascender de sí mismo como la mujer, ha producido siempre la impresión de hallarse en la proximidad inmediata de los hontanares metafísicos, en una especie de identidad con el fondo universal de las cosas, que unos conciben como raíz primaria de la naturaleza, otros como realidad mística sobrenatural, otros como elemento metafísico en sentido puro. La feminidad, en su valor absoluto, sumerge a la mujer en la unidad de lo real; en cambio, la masculinidad absoluta aparta al hombre de la realidad y lo empuja hacia la idea. Los hábitos intelectuales vigentes—ya se refieran a la realidad en relación asimptótica o en relación simbólica—nos obligan a concebir la diversidad, el movimiento, la uniformidad como resultantes de una unidad fundamental, por decirlo así, inmóvil; de una unidad que, en el hombre, se resuelve en las típicas manifestaciones y formas dualistas, diferenciales, mientras que en la mujer se conserva como única sustancia sensible—como si en cada nueva maternidad repitiese la mujer el proceso que, de los oscuros senos indistintos de la existencia, extrae las particularidades y movilidades para repartirlas en la forma individual.

LOS DOS ABSOLUTOS

Puede decirse, por lo tanto, que cuanto más hondamente femenina es una mujer, en este sentido absoluto, menos femenina es en el sentido relativo, en el sentido diferencial orientado hacia el hombre. Y otro tanto le sucede al hombre, aunque la expresión resulta paradójica. En efecto, lo típicamente masculino consiste en edificar sobre la vida subjetiva y, por decirlo así, monorrítmica un mundo de objetividades y de normas desde las cuales la existencia de los sexos aparece como contingente y accidental; por lo tanto, un hombre será tanto menos varón—en el sentido de la relatividad sexual—cuanto más hombre sea en el otro sentido absoluto de la producción masculina. En la peculiaridad propia de cada sexo palpita una de las dos significaciones del concepto de "lo general": lo general como abstracción posterior a las cosas singulares, y lo general como uniformidad sustancial que precede a toda separación de las cosas singulares. No propendo a encajonar la vida en moldes sistemáticos y simétricos. Pero si se quiere obtener, por de pronto, una imagen de la estructura anatómica de la realidad viviente (justamente los esqueletos ostentan esa simetría esquemática, que luego los procesos fisiológicos complican en las infinitas conjugaciones de la vida plena, irreductible ya a simples equivalencias), podemos decir que la relación de los sexos, la relación que confiere a cada sexo su propia peculiar índole, está en esa doble acepción de lo absoluto. Por una parte, lo absoluto masculino, que es más que masculino, significa la objetividad, la altitud normativa sobre toda subjetividad y oposición, altura que sólo se escala por la vía del dualismo; por otra parte, lo absoluto femenino, inmóvil en su reclusión sustancial, constituye la unidad del ser humano antes, por decirlo así, de la distinción entre el sujeto y el objeto.

LA AVENTURA

fuera de la normal continuidad de esa existencia. Distinguiéndose, sin embargo, de todo aquello que no siendo más que accidental y extraño, no hace sino rozar la epidermis de nuestra vida. Al destacarse de la conexión que ésta implica, irrumpe en medio de ella un cuerpo extraño que, sin embargo, alguna relación guarda con el centro de nuestra vida. Estar fuera es un modo, bien que complicado e insólito, de estar dentro. Merced a esta suposición psíquica, la aventura se suele teñir en el recuerdo del color del sueño. Sabido es cuán rápidamente se olvidan los sueños, porque están colocados fuera de la conexión de sentido que es nuestra vida en su conjunto. Lo que calificamos de sueño no es más que un recuerdo enlazado al proceso vital unitario y continuo con hilos más delgados y escasos que los demás acontecimientos. Localizamos nuestra incapacidad de adscribir a ese acontecimiento algo efectivamente vivido, imaginándonos que ha sido en sueños donde la vivencia tuvo lugar. Cuanto más aventurada es la aventura, cuanto más satisface las exigencias de su concepto, tanto más ensoñada se la figura el recuerdo. Y, a menudo, se aleja tanto del punto central del yo y de su curso vital conexo, que, muy fácilmente, nos ocupamos mentalmente de la aventura como si hubiera sido vivida por otro; y esto nos revela su distante extrañeza para nuestra vida, ya que no tendríamos ninguna repugnancia interna para atribuirle un sujeto distinto.

La aventura posee principio y fin en un sentido mucho más agudo al que cabe respecto a las demás formas de nuestros contenidos. Principio y fin que se recorta con limpieza, por lo mismo que la aventura no se encuentra enredada con los demás contenidos en el curso central de la vida, sino que lleva su centro en sí misma. En los acontecimientos cotidianos, más o menos normales, sentimos que uno termina al empezar o porque empieza otro, es decir, que se limitan y perfilan mutuamente, produciéndose de este modo la unidad que abarca a la vida en su conjunto. La aventura, por su sentido mismo, es independiente de lo que va antes o después de ella, y se fija sus límites sin reparar en ellos. Empezamos a hablar de aven-

tura allí donde se rompe bruscamente la continuidad de la vida; o, más exactamente, ni tan siquiera es menester esa ruptura, ya que nos encontramos ante algo extraño, que está fuera de la serie más bien que rompe sus filas. Le falta esa impregnación fronteriza que hace que la vida constituya un todo con sus partes. Se trata de un islote vital, soberano, que dibuja su propio perfil, y no de una porción continental que tiene que compaginar con el resto. Esta precisión de perfil no es algo mecánico, sino orgánico. Así como el organismo obtiene su forma no merced a presiones laterales, sino a una fuerza interna que, propiamente, le informa, así también cuando la aventura termina no es porque otra cosa empiece, sino que su manera radical de terminar es la forma que corresponde exactamente a su propio sentido interno. Aquí reside la relación profunda entre el aventurero y el artista, y explica acaso la propensión del artista a la aventura. Porque la esencia de la obra artística consiste en destacar, en recortar un trozo en la serie infinitamente continua de lo visto o de lo vivido, desligándolo de toda clase de conexiones y dándole una forma suficiente, emergencia de un centro propio. Lo común a la obra de arte y a la aventura es que una parte de la existencia, intrincada en su ininterrumpida continuidad, es sentida, no obstante, como un todo, como una unidad cerrada. Y en su virtud, a pesar de la unilateralidad y accidentalidad de sus contenidos, la obra de arte, lo mismo que la aventura, son sentidas como si en cada una de ellas se concentrara y agotara toda la vida. Y no es una dificultad, sino todo lo contrario, para que esto suceda, que, en un caso, la obra de arte se halla más allá de la realidad de la vida, y que en el otro la aventura se plante más allá del entramado de la vida. Y por lo mismo que la obra de arte y la aventura se enfrentan a la vida, si bien con intención bien distinta, las dos gozan del carácter total de una vida, tal como se nos ofrece en el breve y apretado compendio de un sueño. Por esta misma razón, la aventura nos ofrece el ejemplo más fuerte del hombre ahistórico. Ningún pasado le condiciona ni mira a ningún futuro. Una muestra

muy típica nos ofrecen las memorias de Casanova, quien en el transcurso de toda su vida erótico-aventurera piensa muy a menudo y con toda seriedad casar con la mujer que le enamora. No es posible imaginar mayor absurdo, si se tienen en cuenta el carácter y la vida de Casanova. Casanova, además de su penetración para conocer al prójimo, se conocía puntualmente a sí mismo; y aunque sabía demasiado que su matrimonio no podría durar arriba de catorce días, y que le vendrían encima las consecuencias más desastrosas, la embriaguez del momento —hago hincapié en "momento" mejor que en "embriaguez"— le come enteritas todas las perspectivas del futuro. Por lo mismo que el sentido del presente le domina en absoluto, se promete unos propósitos que su ser momentáneo hace vanos.

Lo que determina el concepto de la aventura frente a todos los demás trozos de la vida acumulados en la periferia de ésta, es que un algo aislado y accidental alberga sentido y necesidad. Un acontecimiento periférico se reviste de la categoría de aventura a través de una doble significación: que sea una forma bien perfilada, de sentido pleno, y que, a pesar de su carácter accidental, de su aire forastero frente a la continuidad de la vida, guarda, sin embargo, una relación misteriosa, necesaria, de un sentido tan profundo que rebasa todas las series racionales de la vida, con el ser y el destino del actor. En este punto asoma la relación del aventurero con el jugador. El jugador se entrega al capricho de la suerte, pero cuenta con su favor cuando imagina como factible y hasta realiza una vida condicionada por ella; la casualidad se lo ofrece en una conexión de sentido. El carácter supersticioso, tan típico en el jugador, no es otra cosa que la forma exclusivizada y palpable, y por esta razón infantil, del esquema más profundo y amplio de su vida: que la casualidad alberga un sentido, una significación, la que sea, necesaria en algún modo, si bien no al modo de la lógica racional. Mediante la superstición, el jugador trata de coordinar la casualidad, valiéndose de presagios y de recursos mágicos, dentro de las perspectivas de su mirada, lo sustrae así a su aislada inaccesibilidad, buscándole un orden presidido

por leyes, bien que fantásticas. Del mismo modo, el aventurero parece que adscribe al centro de su vida, presidida de un sentido, el cabo suelto de la casualidad. Aporta su sentido vital central a la periferia de la aventura y, precisamente, la distancia entre el contenido accidental, forastero, y el centro tenso y coordinante de su existencia, pone de manifiesto una nueva necesidad de su vida, llena de sentido. Un eterno proceso se desarrolla entre la casualidad y la necesidad, entre la segmentación de los acaeceres periféricos y la significación unitaria de la vida que parte de dentro; las grandes formas con las que configuramos nosotros los contenidos de la vida, representan las síntesis, los antagonismos o los compromisos de esos dos aspectos fundamentales. La aventura es una de esas síntesis. Cuando el aventurero profesional construye con la falta de sistema de su vida el sistema de esta misma vida, cuando va buscando las puras casualidades por verdadera necesidad suya, engarzándolas en ésta, nos ofrece en macroscópica evidencia la forma esencial de toda aventura, incluso la del hombre no aventurero. Porque siempre que hablamos de aventura, aludimos a un término tercero, más allá del acontecer abrupto, cuyo sentido se nos escapa, puesto que no nos pertenece, y también más allá de la serie unitaria de la vida en que cada miembro va completando al otro hacia un sentido total. La aventura no es una mezcla de los dos, sino una vivencia de matiz singular que no puede ser interpretada de otro modo que como un abarcar especialísimo de lo casual y extrínseco mediante lo necesario e intrínseco.

Pero, algunas veces, toda esta relación experimenta un proceso más hondo. La aventura parece que descansa en la posibilidad de establecer una gran diferencia dentro de la vida misma; pues bien, es posible sentir la vida toda como una única aventura. No es para ello necesario ser un aventurero, tampoco correr muchas aventuras. Quien está dotado de esta actitud vital tiene que sentir, por encima de su vida, una unidad superior, una especie de super-vida que se comporta respecto a la vida como ésta, considerada en su totalidad, respec-

to a los sucesos aislados que constituyen la aventura empírica. Acaso pertenecemos a un orden metafísico. Acaso nuestra alma vive una existencia trascendente, de modo que nuestra consciente vida terrena no representa más que un trozo aislado de una existencia que se cierne sobre ella. El mito de la emigración de las almas no es, quizá, más que un ensayo balbuciente para expresar el carácter fragmentario de toda vida empírica. Quien, a través de su vida real, percibe las huellas de una misteriosa existencia del alma, fuera del tiempo, existencia que sólo lejanamente mantiene relación con la realidad, de seguro que sentirá la vida actual, con su limitada totalidad, como una aventura respecto a ese destino trascendente y perfectamente unitario. Ciertos sentimientos religiosos nos lo corroboran. Si nuestra vida terrestre no es sino una antesala de nuestro destino eterno, si la tierra no es mi patria, sino posada de tránsito, la vida no puede ofrecernos otro aspecto que el de una aventura; esta vida, como la aventura, se halla fuera del sentido y del curso eterno de la existencia y, sin embargo, se enlaza con ella misteriosamente, y siendo un accidente fragmentario tiene, sin embargo, su sentido propio, redondo, como una obra de arte; agolpando como un sueño todas las pasiones, está destinada a ser olvidada, como el sueño mismo; y deshaciéndose como un juego ante lo serio, se juega, sin embargo, como en el *va banque* del jugador, la ganancia suprema o la ruina.

Estas síntesis de las grandes categorías de la vida, una de cuyas formas particulares nos ofrece la aventura, se realizan también entre la actividad y la pasividad, entre aquello que conquistamos y lo que nos rodea. La síntesis figurada por la aventura nos hace extremadamente sensible la oposición de estos elementos. Arrebatamos el mundo para asumirlo dentro de nosotros. Esto se pone en claro por la diferencia con las conquistas del trabajo. El trabajo mantiene una relación, por decirlo así, orgánica con el mundo, desenvuelve sus materiales y sus fuerzas en la dirección de los fines humanos; en la aventura mantenemos con el mundo una relación inorgánica; al estilo del conquistador corresponde el rápido aprovechamien-

to de la coyuntura, sin cuidarse de si lo logrado guarda o no una relación armónica con nosotros, con el mundo o con ambos a la vez. Por otra parte, en la aventura nos encontramos menos a cubierto, más vendidos que en otras circunstancias, que conservan más amarras con el resto de nuestra vida, y nos defienden mejor contra conmociones y peligros mediante quites oportunos o saltos a la barrera. El entresijo de acción y pasión con que se teje nuestra vida se tensa en la aventura en la simultaneidad de la conquista—que todo lo confía y debe al esfuerzo propio y a la presencia de espíritu—y del abandono absoluto a las potencias arbitrarias del mundo, que pueden levantarnos en vilo para dejarnos caer. He aquí una de las incitaciones más agudas con que nos seduce la aventura: que la unidad de que gozamos frente al mundo en cada momento de nuestra actividad y de nuestra pasividad y que, en cierto sentido, constituye la vida misma, tensa sus elementos hasta el último grado, y como si no fueran sino dos aspectos de una vida única, misteriosamente única, nos hace sentir más hondamente esa unidad.

Algo más que la proyección de la misma relación fundamental en una perspectiva variada representa el hecho de que la aventura se nos ofrezca siempre como un cruce de seguridad e inseguridad de la vida en un mismo momento. La seguridad con que nosotros, con fundamento o sin él, contamos con el éxito, tiñe nuestra acción de una calidad especial; cuando, por el contrario, no estamos seguros de si pondremos pie donde nos proponemos, esto no significa tan sólo una disminución cuantitativa de seguridad, sino que produce una manera peculiarísima de nuestra vida práctica. El aventurero, digámoslo brevemente, se comporta con lo imprevisible de la vida a la manera como el hombre normal se comporta con lo previsible. (Por esta razón el filósofo es el aventurero del espíritu. Un empeño quimérico, pero no desatinado, de elaborar un conocimiento conceptual de una actitud vital del alma frente a sí misma, al mundo y a Dios. Y se ocupa de lo insoluble como si fuera resoluble.) Allí donde el enredo con facto-

res imprevisibles pone en peligro el éxito de nuestra acción, solemos limitar el uso de nuestras fuerzas, dejamos preparada la retirada y los pasos que damos son como de prueba. En la aventura ocurre precisamente lo contrario. Todas nuestras energías las descargamos sobre la coyuntura, sobre la incertidumbre del destino, quemamos las naves y cerramos los ojos como si el mismo camino nos llevara por encima de todos los obstáculos. Este es el fatalismo típico del aventurero. Seguro que las incertidumbres del destino no le son más transparentes que a los demás mortales, pero él se conduce como si así lo fueran. La temeridad con que se va alejando progresivamente de la tierra firme de la vida, le fabrica para su propia justificación un sentimiento de seguridad y de éxito inevitable, como, de ordinario, sólo la clara previsibilidad de los acontecimientos nos lo puede proporcionar. Que el aventurero cuente de seguro con lo imprevisible representa el aspecto subjetivo de la convicción fatalista de que nuestro destino, que nosotros no conocemos, es firme y seguro; por esto, para el simple mortal, la acción aventurera representa un verdadero disparate, porque, para revestirse de algún sentido, presume saber lo que no se puede saber. El príncipe de Ligne decía de Casanova: No cree absolutamente en nada, fuera de todo aquello que menos crédito merece. Como se puede ver, a la base se encuentra una relación "perversa" o, cuando menos, "aventurada" entre lo cierto y lo dudoso. El escepticismo del aventurero que no cree en nada es claramente un correlato para esto otro: si lo inverosímil es verosímil, entonces lo verosímil será inverosímil. El aventurero se confía, en alguna medida, a su propia fuerza, sobre todo a su propia estrella, mejor dicho, se confía a la unidad sorprendentemente indiferenciada de fuerza y suerte. La fuerza, de la que está seguro, y la suerte, de la que no lo está, confluyen subjetivamente en un sentimiento único de seguridad. Si la esencia del genio consiste en mantener una relación inmediata con aquellas unidades misteriosas que se dispersan en fenómenos particulares a través de la experiencia, y del análisis de nuestra razón, el aventu-

rero genial, dotado como de un instinto místico, vive en el punto virginal donde todavía no han divergido el curso del mundo y la trayectoria del destino individual; no es de extrañar, por tanto, que el aventurero ofrezca rasgos de genialidad. De esta constelación especial en la cual lo más inseguro e imprevisible de su acción la convierte el aventurero en estribo de la misma, como estribo es para los demás lo previsible, nos explica esta seguridad sonambúlica con que el aventurero lleva su vida, y su apatía frente a todos los fracasos nos demuestra lo profundamente que arraiga esa constelación en semejantes temperamentos, como un supuesto de su vida.

Si bien la aventura es una forma de vida que puede tomar cuerpo con toda clase de contenidos, sin embargo, sus caracteres nos hacen comprender por qué hay un contenido que propende a vaciarse en esta forma. Este contenido es el amoroso, y el lenguaje corriente identifica casi al aventurero con el especificado por ese adjetivo. La experiencia amorosa breve, no por eso constituye una aventura, sino que con el momento cuantitativo tienen que concurrir las afecciones particulares que caracterizan a la aventura para que ésta se dé en forma de amor aventurero o de aventura amorosa. Paulatinamente, se nos irá manifestando esta inclinación de lo erótico para decantarse en forma de aventura.

La relación de amor lleva consigo, en clara convivencia, a los dos elementos que también concurren en la forma de la aventura: la fuerza conquistadora y la suerte insobornable, la ganancia al alcance de nuestros merecimientos y el abandono a una suerte con que nos favorece, si quiere, un elemento extraño. Sólo en el hombre se da, quizá, una cierta equivalencia de ambas direcciones dentro de la vivencia única, equivalencia lograda sobre la base de su tajante diferenciación; quizá podemos recordar, corroborativamente, que sólo para el hombre, por lo general, ofrece la relación amorosa una significación de aventura, mientras que para la mujer se destacan otras categorías. La actividad de la mujer en el lance de amor se halla impregnada, típicamente, de pasividad, que su ser

debe a la naturaleza o a la historia; por otro lado, su aceptación, su hacerla feliz es por inmediata concesión y regalo. Los dos polos de la conquista y del favor, que se expresan en los tonos más variados, para la mujer van más del brazo, mientras que, para el hombre, toman posiciones extremas y, por esta razón, porque para él son tan divergentes, su coincidencia en la experiencia amorosa se le ofrece con el aspecto de aventura. El hecho de que el hombre sea la parte que porfía, que ataca, que prende, que, a menudo, arrebata violentamente, hace que pase desapercibida la porción de destino insobornable propia a toda experiencia amorosa. Con esto no aludimos a la dependencia en que se está de la concesión del favor de la otra parte. Sin duda, la correspondencia en amor es un favor que no puede ser merecido, ni tan siquiera a fuerza de amor, ya que éste se sustrae a toda exigencia y comparación y, por principio, se cobija bajo una categoría bien distinta que el de una justiciera reciprocidad; punto éste del que se destaca una de sus analogías con la relación religiosa profunda. Pero, por encima todavía de eso que recibimos del otro como un don gratuito, en toda bienandanza amorosa se da un favor del destino; el don lo recibimos de manos de otro, pero el haberlo recibido nosotros es un favor de potencias desconocidas. En los éxitos más soberbios y nuestros, algo hay que nosotros recogemos con devota humildad. Al fundirse la fuerza, madre del éxito, que presta al amor un aire triunfal, con la suerte de los hados, se nos ofrecen, como preformadas, las coordenadas de la aventura.

La relación del contenido amoroso con la forma vital de la aventura tiene raíces hondas. La aventura se halla extramuros de nuestra vida, sin contacto con la corriente continua y única de nuestra existencia, y, sin embargo, entrelazada, sin necesidad de embarcarse en esa corriente, con los instintos más profundos y con la intención radical de la vida; en esto se diferencia de lo meramente episódico. Cuando el amor se cierra entre paréntesis poco distanciados, nos ofrece también un carácter a la vez tangencial y central. Nuestra vida se ilu-

mina fugitivamente como una habitación a oscuras con un resquicio de luz; sin embargo, se ha satisfecho una necesidad, o esa iluminación ha sido posible merced a una necesidad nuestra que, física, psíquica o metafísicamente, radica fuera del tiempo, en los fundamentos de nuestro ser, y mantiene con la pasajera historia una relación tan honda como esa luz fugitiva con nuestra apetencia luminosa. Esta posibilidad de lo erótico se refleja en su doble aspecto temporal: la embriaguez ascendente y momentánea, de descenso brusco, y los juramentos de eternidad en que encuentra expresión temporal el destino místico de dos almas para formar una unidad más alta. Dualidad ésta que se pudiera comparar con la existencia doble peculiar a los contenidos espirituales, que emergen fugitivamente en el punto álgido de lo consciente y que, por otra parte, poseen un sentido lógico con validez extratemporal, una significación ideal completamente independiente de aquel momento de nuestra conciencia en que toman cuerpo. El fenómeno de la aventura con sus agudos perfiles, con un horizonte visible que cobija su principio y su fin y, por otra parte, su relación con el centro de la vida, que le distingue de todo episodio y le obliga a jugarse el todo, se nos presenta como una forma predeterminada y preformada, en virtud de su peculiar temporalidad, para la recepción del contenido amoroso.

Estas analogías entre el amor y la aventura nos anuncian que la aventura no es propia de la vida provecta. La aventura, en su ser e incentivo específicos, constituye una *forma* del vivir. El contenido, digamos la hazaña, no constituye todavía la aventura; jugarse la vida, conquistar una mujer, la suerte pródiga, trasladarse a unas esferas de vida de las que se vuelve como de un mundo extraño, todo esto y mucho más no es todavía aventura. Esta se engendra cuando tales hechos toman cuerpo insuflados por una tensión especial del sentimiento vital; tiene que circular una corriente entre lo más extramuros de la vida y su núcleo energético, y esta corriente constituir la *última ratio* del acontecimiento. Sólo la juventud conoce esta superabundancia del proceso vital sobre sus con-

tenidos, mientras que para la vejez en la que ese proceso comienza a retardarse y estancarse, le interesan más los contenidos, que parecen marchar o perdurar de un modo que poco tiene que ver con la aceleración y el apasionamiento de su vivencia. La vejez cuida de vivir una vida orientada centrípetamente, desaparece todo interés periférico que no guarda relación alguna con lo esencial de la vida, o bien se atrofia el centro y la vida discurre en minucias aisladas, y reviste importancia lo meramente exterior y casual. En ninguno de estos dos casos es posible establecer aquella relación entre el acaecer periférico y las fuentes internas de la vida en que consiste la aventura, en ninguno de los dos puede producirse el salto de nivel entre un hacer desprendido totalmente de la conexión total de la vida y el centro de ésta. Esta oposición entre juventud y senectud, entre aventura y parsimonia, encuentra su equivalencia en la oposición entre el espíritu romántico y el histórico. Al sentir romántico le interesa, sobre todo, la vida en su inmediatez, por lo tanto, en la individualidad de todas sus formas eventuales, aquí y ahora; siente toda la fuerza de la corriente vital en la culminación de una experiencia destacada del curso normal de la vida, desde la cual, sin embargo, parte un nervio cordial. Todas estas extravagancias de la vida, toda esta distancia antinómica de sus elementos, se nutre de un exceso de vitalidad, propio a la aventura, al romanticismo y a la juventud. Lo propio de la vejez, cuando es llevada con dignidad, es el sentir histórico. No importa que este sentir se amplifique en una concepción del mundo; no importa que se interese nada más que por el inmediato pasado; en todo caso se orienta en su objetividad y retrospectiva reflexividad a los contenidos de la vida, descarnados ya del vivir inmediato. Toda historia como estampa, en un sentido científico, riguroso, surge por esta supervivencia de los contenidos del naufragio de su presente en el proceso vivido e inefable. El enlace que entre esos contenidos tejió el proceso vital se ha roto, y hay que reconstruirlo ahora retrospectivamente y en figurada idealidad, sirviéndose de unos hilos muy distintos. Con este

desplazamiento de la intención desaparece todo el supuesto dinámico de la aventura. La atmósfera propia de ésta es, como dije, la absoluta actualidad, presentida, la conflagración del proceso vital en un punto sin pasado ni presente que, por esta razón, concentra la vida tan intensamente que, a su respecto, la materia de la acción o del acontecimiento es, a menudo, indiferente. Lo mismo que para el jugador de raza lo decisivo no es la ganancia de tal suma, sino el juego mismo, la violenta alternativa de dicha y desesperación que le conmueve, la palpable proximidad de potencias demoníacas, que son las que deciden, así también el atractivo que ejerce la aventura no es, en muchas ocasiones, por su contenido que, en otra forma, apenas si nos habría de interesar, sino esa forma, la intensidad, la extremosidad con que nos hace sentir la vida. Esto es lo que une la juventud a la aventura. Lo que suele llamarse subjetividad de la juventud es que, para ella, el material de la vida con su significado objetivo no le es tan importante como el proceso que la conduce, como la vida misma. Y lo que hace que la vejez sea extraña a la aventura es su objetividad, porque con los contenidos que la vida va abandonando en las orillas del tiempo, va formando objetos de su contemplación, de su serena consideración, libre de la inquietud de la vida del momento; por eso, el aventurero entrado en años es una figura grotesca y sin estilo. No sería empresa difícil desenvolver toda la esencia de la aventura definiéndola como aquella forma de vida que nada tiene que ver con la senectud.

Pero estas situaciones de la vida ajenas a la forma de la aventura no impiden que ésta, en un aspecto generalísimo, se adhiera a toda la existencia humana y se presente por doquier, muchas veces en formas tan delgadas que no son visibles a la mirada macroscópica. Independientemente de esa idea, de matiz metafísico, que nuestra existencia sobre la tierra no es, tomada en conjunto, sino una aventura, si nos dirigimos hacia lo concreto y psicológico veremos que en toda vivencia se da una cantidad de las características que, en otras

proporciones, alcanzan el umbral de la aventura. La más esencial de esas características es la desconexión del suceso de la cadena total de la vida. De hecho, el formar parte de esta cadena no agota la significación de ningún suceso. Aun en el caso de conexión más estrecha, allí donde el elemento aislado parece disolverse en la corriente de la vida, como una palabra cualquiera en el curso de la frase, percibe el oído atento el timbre especial de este trozo de existencia que se opone con su significación propia al desarrollo total, al que, por otra parte, no puede dejar de pertenecer. La riqueza y perplejidad de la vida surgen en múltiples ocasiones de esta dúplice valiosidad de sus contenidos. Visto desde el centro de la personalidad, toda vivencia es algo necesario, producto de la unidad histórica del yo, y algo accidental, ajeno, infranqueablemente limitado y coloreado de una sórdida incomprensibilidad, como si nadara en el vacío sin gravitar en cosa alguna. Toda vivencia lleva una sombra de lo que, en proporciones más visibles, constituye la aventura; cada una acompaña su eslabonamiento en la cadena de la vida de un cierto sentimiento de hermetismo, de implacable aislamiento. Este sentimiento podrá cobrar intensidades imperceptibles, pero late en toda vivencia y emerge a veces con sorpresa nuestra. Todo alejamiento, por pequeño que sea, de la continuidad de la vida, puede hacer surgir el sentimiento de lo aventurado; ninguna distancia, por muy grande que sea, tiene que provocarlo forzosamente; nada podría ser calificado de aventura si sus elementos no se apoyaran, en alguna medida, en todo; si no pertenecieran a los factores vitales por razón de los cuales una vivencia en general es designada como vivencia humana.

Lo mismo ocurre con la relación entre lo casual y lo que tiene sentido. En todo acontecimiento de nuestra vida hay tanto de ocasional, exterior, impuesto que, realmente, no es más que una cuestión de cantidad saber si el todo es algo racional, a lo que no puede asignársele un sentido, o si le une la inderivabilidad con el pasado y la imprevisibilidad con el futuro. Desde la acción más burguesa y precavida hasta la aventura

más descabellada, hay toda una serie de fenómenos vitales en que lo comprensible y lo incomprensible, lo sobornable y lo gratuito, lo calculable y lo caprichoso, se mezclan en gradación infinita. Por lo mismo que la aventura ocupa uno de los extremos de la serie, el otro participará en algún grado de su carácter. El hecho de que nuestra vida discurra por una escala en que cada raya es un compromiso de nuestras fuerzas propias y de nuestra entrega a potencias incontrolables, este problematismo de nuestra posición cósmica que se manifiesta en el insoluble problema de la libertad humana y de la predestinación divina, hace de todos nosotros unos aventureros. Dentro de las proporciones que nos imponen las circunstancias de nuestra vida particular no podríamos vivir ni un día si no manipuláramos lo incalculable como si fuera calculable y si no confiáramos a nuestras fuerzas algo que ellas sólo pueden aportar en misteriosa conspiración con las fuerzas del hado.

Los contenidos de nuestra vida van siendo recogidos incesantemente por formas entremezcladas que, de este modo, procuran la unidad de esa vida. Todo recibe forma artística, sello religioso, color moral, temple subjetivo u objetivo. No hay, acaso, ningún trozo de esta gran corriente de la vida en que alguna de esas y de todas las posibles formas no hayan elaborado una gota, por lo menos, de su onda. Pero solamente cuando, destacándose de ese estado fragmentario y confuso en que aparecen y desaparecen en el nivel medio de la vida, llegan a dominar la materia de esta vida, se constituyen en las formas puras que sus nombres evocan. Cuando lo religioso ha creado en sus propias entrañas su objeto propio, Dios, se ha convertido en religión; cuando la forma estética ha reducido su contenido a una categoría secundaria sobre la que ella vive su vida autónoma, se convierte en arte; y sólo cuando el deber moral se cumple porque es deber, indiferente a los contenidos diversos que pudieron determinar a la voluntad, se convierte en moralidad. No otra cosa ocurre con la aventura. Somos no peregrinos, sino aventureros en la tierra, nuestra vida

está densamente cubierta por las tensiones que caracterizan a la aventura. Pero cuando estas tensiones se hacen tan poderosas que dominan la materia de su campo, se produce la aventura. Porque no consiste en los contenidos que se ganan o se pierden, se disfrutan o se padecen, pues estos contenidos nos pueden venir con otras formas. No, sino en el radicalismo con que vivimos la tensión misma, independientemente de la materia y de sus diferencias; que la tensión sea lo bastante poderosa para elevar a la vida sobre toda materia: he aquí lo que hace de la vivencia una aventura. Un trozo, sin duda, de la existencia, junto a los demás, pero que pertenece a aquel grupo de formas que, además de su mera participación en la vida y de toda la accidentalidad del contenido, poseen la fuerza misteriosa de hacernos sentir por un momento la vida entera como soporte y cumplimiento de ellas, sin otro objetivo que su realización.

FILOSOFÍA DE LA MODA

FILOSOFIA DE LA MODA

LA VIDA COMO DUALISMO

NUESTRA manera de interpretar los fenómenos de la vida nos hace sentir en cada punto de la existencia una pluralidad de fuerzas. Cada una de éstas se nos presenta como aspirando a ser ilimitada, rebosando de su manifestación real; pero al quebrar su infinitud contra las demás, queda convertida en mera tendencia y anhelo. En toda actividad, aun la más fecunda y que más parezca agotar su potencia, advertimos algo que no ha podido llegar a plena exteriorización. Como esto es debido a la mutua limitación que los elementos antagónicos se imponen, resulta que, precisamente en su dualismo, descubrimos la unidad de la vida integral. Porque en esta tendencia de toda energía íntima a trascender la medida de su manifestación visible, es donde adquiere la vida aquella característica riqueza de posibilidades nunca agotadas que completa su realidad, siempre fragmentaria; sólo en virtud de ello nos permiten sus apariencias sospechar fuerzas más profundas, tensiones más contenidas, colisiones y paces de especie más dilatada que las patentes en el aspecto inmediato de la existencia.

No es posible describir directamente este dualismo. Hay que contentarse con mostrarlo en cada una de las típicas contraposiciones que pueblan nuestra vida, contraposiciones que aquel dualismo conforma y regula. La base fisiológica de nuestro ser nos ofrece la primera indicación; necesitamos del mo-

vimiento no menos que de la quietud, de la productividad como de la receptividad. En la vida espiritual se prolonga esta doble exigencia y nos guía el afán de generalización, a la par que la necesidad de captar lo singular; aquél proporciona la quietud a nuestro espíritu, mientras que la particularización le hace moverse de caso en caso. Lo propio acontece en la vida afectiva: no procuramos menos nuestro tranquilo abandono a hombres y cosas, que, viceversa, la enérgica afirmación de nuestra persona frente a unos y otras. La historia entera de la sociedad puede desarrollarse al hilo de las luchas y compromisos, de las conciliaciones lentamente logradas y pronto deshechas que tienen lugar entre el impulso a fundirnos con nuestro grupo social y el afán de destacar fuera de él nuestra individualidad.

La oscilación de nuestra alma entre ambos polos podrá corporizarse filosóficamente en una oposición doctrinal: de un lado, la tesis según la cual todo es uno; de otro, el dogma para el que cada elemento del universo es incomparable y algo aparte; podrá asimismo manifestarse prácticamente en el combate entre socialismo e individualismo; siempre se tratará de una y misma dualidad, que, a la postre, se revela en la imagen biológica de la oposición entre herencia y variación. Aquélla es el agente de lo genérico, de la unidad, de la tranquila igualdad de las formas y contenidos vitales; ésta, de la movilidad, de la variedad de elementos particulares que producen la inquieta evolución y tránsito de un contenido individual a otro. Cada forma esencial que la vida ha presentado en la historia de nuestra especie significa una manera peculiar de conseguir, dentro de su órbita, la reunión de la permanencia, unidad e igualdad con sus contrarios, mutación, particularismo y singularidad.

MODA E IMITACIÓN

Esta contraposición toma también cuerpo en el orden social. Y allí, uno de sus lados suele estar sostenido por la propensión psíquica a la "imitación". Podría considerarse la imitación como una herencia psicológica, como el tránsito de la vida en grupo a la vida individual. Su fuerte está en que nos hace posible obrar con sentido y de manera conveniente, aun en los casos en que nada personal y original se nos ocurre. Podría llamársela la hija que el pensamiento tiene con la estupidez.

La imitación proporciona al individuo la seguridad de no hallarse solo en sus actos, y, además, apoyándose en las anteriores ejecuciones de la misma acción como en firme cimiento, descarga nuestro acto presente de la dificultad de sostenerse a sí mismo. Engendra, pues, en el orden práctico la misma peculiar tranquilidad que en el científico gozamos cuando hemos subsumido un fenómeno bajo un concepto genérico. Cuando imitamos, no sólo transferimos de nosotros a los demás la exigencia de ser originales, sino también la responsabilidad por nuestra acción. De esta suerte se libra el individuo del tormento de decidir y queda convertido en un producto del grupo, en un receptáculo de contenidos sociales. El instinto imitativo, como principio de la vida, caracteriza un estadio de la evolución en que existe ya el deseo de actuar de modo adecuado por propia cuenta, pero falta aún la capacidad de dar a ese deseo contenidos individuales.

El progreso sobre este estadio se verifica cuando, además de lo conocido, pasado y tradicional, comienza el futuro a determinar el pensamiento, la acción y el sentimiento. El hombre teleológico, es decir, el hombre que obra en vista de finalidades, es el polo opuesto al hombre imitador, que actúa, no "para" lograr tal o cual fin, sino meramente "porque" los demás obran así. En todos los fenómenos donde es un factor

influyente, corresponde, pues, la imitación a una de las tendencias básicas propias a nuestro ser; a aquella que se satisface en la fusión de lo singular con lo general y que acentúa lo permanente en lo que cambia. Por el contrario, dondequiera que se busque el cambio en lo permanente, la diferenciación individual, el distinguirse de la generalidad, obrará la imitación como un principio negativo y una rémora. Ahora bien, el afán de persistir en lo conocido y hacer lo mismo y ser lo mismo que los otros, es un enemigo irreconciliable del ansia opuesta, que quiere avanzar hacia nuevas y propias formas de vida. Y como estos dos principios son igualmente ilimitados cada uno por sí, la vida social se convierte en el campo de batalla donde cada palmo es disputado por ambos, y las instituciones sociales vendrán a ser conciliaciones —siempre efímeras—donde su persistente antagonismo toma el cariz de una cooperación.

Con esto quedan circunscritas las condiciones vitales que hacen de la moda un fenómeno constante en la historia de nuestra especie. La moda es imitación de un modelo dado, y satisface así la necesidad de apoyarse en la sociedad; conduce al individuo por la vía que todos llevan, y crea un módulo general que reduce la conducta de cada uno a mero ejemplo de una regla. Pero no menos satisface la necesidad de distinguirse, la tendencia a la diferenciación, a cambiar y destacarse. Logra esto, por una parte, merced a la variación de sus contenidos, que presta cierta individualidad a la moda de hoy frente a la de ayer o de mañana. Pero lo consigue más enérgicamente por el hecho de que siempre las modas son modas de clase, ya que las modas de la clase social superior se diferencian de las de la inferior y son abandonadas en el momento en que ésta comienza a apropiarse de aquéllas. No es de esta suerte la moda más que una de tantas formas vitales en que se compagina la tendencia hacia la igualación social con la que postula la diferenciación y variedad individuales. La historia de la moda se ha hecho hasta ahora sólo desde el punto de vista de la evolución de sus "contenidos"; pero si en vez

de esto se estudiase históricamente su "significación" para la forma del proceso social, veríamos en ella la historia de los ensayos hechos para adaptar al estado de cada cultura individual y social la satisfacción de aquellas dos opuestas tendencias. A este carácter esencial de la moda se subordinan los demás rasgos psicológicos que en ella observamos.

Es ella, como he dicho, un producto de la separación por clases, y se comporta como muchos otros fenómenos parejos, sobre todo como el honor, cuya doble función consiste en formar un círculo social cerrado y, a la vez, separarlo de los demás. Del mismo modo, el marco de un cuadro da a la obra de arte el carácter de un todo unitario, orgánico, que forma un mundo por sí, y a la par, actuando hacia fuera, rompe todas sus relaciones con el espacio en torno. La energía de estas formas es, en rigor, simple; pero no podemos expresarla si no la dividimos en una doble actividad que opera hacia dentro y hacia fuera. Análogamente, el honor deriva su carácter, y, sobre todo, sus derechos morales, de que el individuo representa y salvaguarda en su propio honor el honor de su círculo social, de su "estado". Claro es que esos derechos, desde el punto de vista de quienes no pertenecen a la clase, son tenidos más bien por injusticia.

Significa, por tanto, la moda, nuestro ayuntamiento a los pares, la unidad de un círculo que ella define y, consecuentemente, la oclusión hermética de este círculo para los inferiores, que quedan caracterizados por su exclusión de él. Unir y diferenciar son las dos funciones radicales que aquí vienen a reunirse indisolublemente, de las cuales, la una, aun cuando es, o precisamente porque es la oposición lógica de la otra, hace posible su realización.

ARBITRARIEDAD DE LA MODA

La prueba más clara de que la moda es un mero engendro de necesidades sociales, mejor aún, de necesidades psicológicas puramente formales, está en que casi nunca podemos des-

cubrir una razón material, estética o de otra índole, que explique sus creaciones. Así, por ejemplo, prácticamente se hallan nuestros trajes, en general, adaptados a nuestras necesidades; pero no es posible hallar la menor huella de utilidad en las decisiones con que la moda interviene para darles tal o cual forma: levitas anchas o angostas, peinados agudos o amplios, corbatas negras o multicolores. A veces son de moda cosas tan feas y repelentes, que no parece sino que la moda quisiese hacer gala de su poder mostrando cómo, en su servicio, estamos dispuestos a aceptar lo más horripilante. Precisamente, la arbitrariedad con que una vez ordena lo que es útil; otra, lo incomprensible; otra, lo estética o prácticamente inocuo, revela su perfecta indiferencia hacia las normas prácticas, racionales, de la vida. Con lo cual nos transfiere a la única clase de motivaciones que restan excluídas las antedichas, a saber: las típicamente sociales. Esta índole abstracta, exenta de toda conexión racional que radica en la última esencia de la moda y le presta el "cachet" estético, anejo siempre a la despreocupación por la realidad, se hace patente también en forma histórica. Refiérese a menudo de tiempos pasados que la humorada o el privado menester de una personalidad creó una moda. Así, los zapatos de largo pico que se usaron en la Edad Media se originaron en el deseo de un señor distinguido de hallar para el exceso de su pie una forma de calzado apropiada; el guardainfante surgió de que una alta dama quiso ocultar su embarazo, etc. En contraposición con este origen personal, la invención de las modas va quedando en nuestro tiempo sometida cada vez más a las leyes objetivas de la estructura económica. No aparece aquí o allá un artículo que luego se hace moda, sino al revés: se producen, desde luego, artículos con la intención de que sean moda. En ciertas ocasiones, hay como la exigencia *a priori* de una nueva moda, y al punto se encuentran inventores e industrias que trabajan exclusivamente en llenar ese hueco.

La relación entre este carácter abstracto de la moda, esa ausencia de motivación concreta, y la organización social ob-

jetiva, se manifiesta en la indiferencia de la moda, en cuanto forma general de ciertos productos, frente a toda significación determinada de éstos y en su entrega progresiva a estructuras económicas de producción social. La moda es, en su íntima esencia, sobreindividual, y este carácter se imprime también en sus contenidos; la prueba decisiva de ello es que la creación de modas se ha convertido en una profesión pagada y constituye en las grandes empresas un "puesto" tan diferenciado de la personalidad que lo ocupa como cualquier otro empleo objetivo del sujeto que lo sirve. Claro es que la moda puede en ocasiones adoptar contenidos prácticamente justificados; pero en cuanto moda, actúa sólo en la medida que se deja sentir positivamente su independencia de toda otra motivación. Del mismo modo que nuestro acto sólo parece plenamente moral cuando no nos mueve a obrar su fin y contenido exteriores, sino exclusivamente la consideración de que es un deber. Por esta razón, el imperio de la moda es más intolerable que en parte alguna en aquellos órdenes donde sólo deben valer criterios sustanciales. La religiosidad, los intereses científicos, hasta socialismo e individualismo, han sido cuestión de moda; pero los motivos únicos que debieran influir en la adopción de estas posiciones vitales están en absoluta contradicción con la perfecta insustancialidad que gobierna el proceso de las modas, y asimismo con aquel atractivo estético que presta a éstas su alejamiento de todas las significaciones prácticas de las cosas. Esto último es tan inaceptable como momento que pueda influir en aquellas últimas y graves decisiones, que, cuando interviene, toman ellos un aire de acusadora frivolidad.

MODA Y CLASES

La moda mantiene en constante mutación las formas sociales, los vestidos, las valoraciones estéticas, en suma, el estilo todo que usa el hombre para expresarse. Sin embargo, la moda, esto es, la nueva moda, sólo ejerce su influjo específico

sobre las clases superiores. Tan pronto como las inferiores se la apropian y, traspasando las fronteras que la clase superior ha marcado, rompen la unidad de ésta que la moda simboliza, los círculos selectos la abandonan y buscan otra nueva que nuevamente los diferencie de la turbamulta. Sobre esta reciente moda actúa otra vez el propio mecanismo, y así indefinidamente. Porque, naturalmente, las clases inferiores miran y aspiran hacia lo alto. ¿Dónde conseguirán mejor satisfacer este anhelo que en las cosas sujetas a la moda, las más asequibles a una externa imitación? El mismo proceso se desarrolla entre las diversas capas de la clase superior—aunque no sea siempre tan evidente como entre las señoras y las criadas—. Es más: con frecuencia se advierte que cuanto más próximos se hallan los distintos círculos, más loca es la carrera de los unos por imitar a los otros, y de éstos por huir en busca de lo nuevo. La intervención del capitalismo no puede menos de acelerar vivamente este proceso y mostrarlo al desnudo, porque los objetos de moda, a fuer de cosas externas, son muy particularmente asequibles por el simple dinero. Es más fácil establecer por medio de ellos paridad con la capa superior que en otros órdenes, donde es forzosa una adquisición individual, imposible de lograr con dinero.

La esencialidad de este momento eliminatorio—junto al imitativo—en el mecanismo de la moda aparece clara donde la estructura social carece de capas o rangos superpuestos. En algunos pueblos salvajes, grupos vecinos que viven bajo las mismas condiciones crean modas, a veces muy dispares, merced a las cuales subrayan el hermetismo interior del grupo, juntamente con su diferenciación hacia afuera.

LA MODA Y LO EXTRANJERO

Por otra parte, se advierte gran predilección en importar la moda del extranjero, y dentro de cada círculo se la estima más cuando no ha sido producida en él. Ya el profeta Ze-

phanya habla irritado de los elegantes que se visten con trajes extranjeros. Ello es que el origen exótico de la moda parece favorecer la concentración del círculo que la adopta. Precisamente por venir de fuera, engendra esa forma de socialización, tan peculiar y extraña, que consiste en la referencia común de los individuos a un punto situado fuera de ellos. Parece, en ocasiones, como si los elementos sociales, a manera de los ejes oculares, convergiesen mejor dirigidos a un punto poco próximo. Entre los salvajes suele consistir el dinero—por tanto, el objeto de más vivo interés general—en símbolos importados de lejos; tanto, que en algunas comarcas (las islas Salomón, Ibo en el Níger) existe la industria de elaborar con conchas u otro material monedas que circulan como dinero, no en el país donde se han fabricado, sino en aquellos adonde se las exporta—justamente como las modas de París son a menudo producidas con la sola intención de que sirvan de moda en otras partes. (En París mismo muestra la moda una tirantez y conciliación máximas de sus elementos dualistas. El individualismo, la adaptación al hábito personal son más hondos que en Alemania; pero, al mismo tiempo, se mantiene con rigor un amplio margen de estilo general, de moda vigente, de suerte que el aspecto de cada uno no se sale nunca de la norma común, pero se destaca siempre sobre ella.)

Cuando falta cualquiera de estas dos tendencias sociales —la de concentración en un grupo y la de apartamiento entre éste y los demás—, la moda no llega a formarse, su reino termina. Por esto, las clases inferiores tienen escasas modas específicas; por esto, las modas de los pueblos salvajes son más estables que las nuestras. El peligro de la mezcolanza y confusión que mueve a las clases de los pueblos civilizados a diferenciarse por sus trajes, maneras, gustos, etc., falta a menudo en las estructuras sociales primitivas, que, por una parte, son más comunistas, y por otra, mantienen rígida y definitivamente las diferencias establecidas.

EL TRAJE NUEVO

Estas diferenciaciones son, a su vez, instrumento para mantener la cohesión en los grupos que desean permanecer separados. Los andares, el *tempo*, el ritmo de los gestos son influídos muy esencialmente por las vestiduras. Hombres trajeados de la misma manera se comportan con cierta uniformidad. En este punto se advierte un peculiar nexo entre los fenómenos. El hombre que quiere y puede seguir la moda, gasta a menudo trajes nuevos. Ahora bien, el traje nuevo determina nuestra compostura en mayor grado que el viejo; éste ha sido ya conformado en el sentido de nuestros gestos individuales, accede sin resistencia a todos ellos y permite que en mínimas peculiaridades se revelen nuestras inervaciones. El hecho de que en un traje viejo nos sintamos más "a gusto" que en uno nuevo, significa simplemente que éste nos impone la ley de su propia forma. Después de llevarlo algún tiempo, la relación se invierte, y somos nosotros quienes le imponemos la ley formal de nuestros movimientos. Por esta razón, presta el traje nuevo al talle de sus llevadores cierta uniformidad sobreindividual. La prerrogativa que, en la medida de su novedad, posee el traje sobre el que lo lleva, da un aspecto como uniformado a los hombres estrictamente a la moda.

En una época de dispersión individualista como la moderna, adquiere una gran significación este elemento de homogeneidad propio a la moda. Y si la moda tiene menos importancia y es más estable entre los salvajes, atribúyase a que en ellos es mucho menor el ansia de novedad en las impresiones y modos vitales, aparte por completo de sus efectos sociales. El cambio de la moda indica la medida del embotamiento a que ha llegado la sensibilidad. Cuanto más nerviosa es un época, tanto más velozmente cambian sus modas, ya que uno de sus sostenes esenciales, la sed de excitantes siempre nuevos, marcha mano a mano con la depresión de las

energías nerviosas. Esto es ya por sí una razón para que las clases superiores se constituyan en sede de la moda.

Concretándonos a los motivos puramente sociales que la originan, puede comprobarse su finalidad de producir a la vez inclusión en un grupo y exclusión de los restantes en el ejemplo que ofrecen dos pueblos primitivos próximos entre sí. Los cafres poseen una jerarquía social muy graduada y en ellos se encuentra un cambio bastante rápido de las modas, no obstante hallarse trajes y adornos sujetos a ciertas limitaciones legales. Por el contrario, los bosquimanos, que no han llegado a formar una articulación en clases, tampoco conocen la moda, es decir, no ha podido observarse en ellos afán por variar de trajes y ornamentos. Estas mismas razones negativas han impedido, a veces, en las cimas de la cultura, bien que entonces con plena conciencia, la creación de una moda. Parece que hacia 1390 no existía en Florencia ninguna moda dominante de traje masculino porque cada cual procuraba acicalarse a su manera. En este caso faltaba uno de los factores, la necesidad de conjunción, sin la cual no nace una moda. Por otra parte, se cuenta que los "nobili" venecianos no tuvieron moda alguna porque, en virtud de una ley, tenían todos que vestirse de negro, a fin de no hacer demasiado visible a la plebe la escasez de su número. En este caso quedaba nonata la moda por falta del otro elemento constitutivo, porque se evitaba deliberadamente el distinguirse de los inferiores. Mas, aparte de esta eficacia negativa hacia los de "fuera", la igualdad de traje simbolizaba la interna democracia de esta corporación aristocrática. Tampoco en su interior se toleraba la moda, que hubiera sido el correlato visible de una formación de capas diferentes entre los mismos "nobili".

EL TRAJE DE LUTO

El traje de luto, sobre todo el femenino, pertenece igualmente a estos fenómenos negativos de la moda. Claro es que no faltan en este caso ni la exclusión o resalte, ni la reunión o igualdad. El simbolismo de las negras vestiduras coloca al enlutado aparte del abigarrado tráfago de los demás hombres, como si su solidaridad con el muerto le incluyese en cierto modo dentro del reino de lo exánime. Pero como lo mismo acontece en principio con todos los enlutados, resulta que esta su separación del mundo de los que, por decirlo así, gozan plenamente de vida, les hace formar una comunidad ideal. Sin embargo, falta la posibilidad de una moda porque esa comunidad no es de índole social—es sólo igualdad, pero no unidad (1).

Este fenómeno confirma el carácter "social" de la moda; en él la vestimenta presenta sus momentos de disyunción y reunión; pero la falta de una intención social lleva a la consecuencia más opuesta: a que, en principio, el traje de luto sea invariable, por lo menos en cuanto al color.

LA TRAGEDIA DE LA MODA

Trae consigo la esencia de la moda que sólo participe de ella una parte de la sociedad, mientras el resto se halla siempre camino de ella, sin alcanzarla nunca. Tan pronto como se ha extendido por todos lados, es decir, tan pronto como lo que al principio sólo algunos hacían es empleado por todos, como acaece con ciertos elementos del traje y el trato so-

(1) Para Simmel es "social" sólo aquello que forma o contribuye a formar un grupo. Ahora bien, para que un grupo exista, hace falta un principio unificador. En el ejemplo de arriba, los enlutados son entre sí iguales, pero carecer de un principio interno que los una.

cial, pierde su condición de moda. Cada nueva expansión de que goza la empuja más a su fin porque va anulando su poder diferenciador. Pertenece, pues, al tipo de fenómenos cuya intención es extenderse ilimitadamente, lograr una realización cada vez más completa, pero que al conseguir esta finalidad absoluta caerían en contradicción consigo mismos y quedarían aniquilados. Así se cierne sobre la aspiración moral la meta de una perfecta santidad, inmune a toda seducción, siendo así que el genuino mérito de la moralidad tal vez reside sólo en el esfuerzo hacia esa meta y en la lucha contra una seducción a que, más o menos, somos sensibles. Parejamente, el trabajo económico se cumple a fin de ganar el goce perdurable del reposo y el ocio; mas al lograrlo plenamente, suele la vida, con su vacuidad y anquilosamiento, descalificar su movimiento hacia él. Del mismo modo se oye con frecuencia afirmar que las tendencias socialistas son valiosas mientras se propagan en un régimen aún individualista; pero se convertirían en un absurdo y una ruina si el socialismo triunfase íntegramente. La moda cae bajo la fórmula universal de este tipo de fenómenos. Va en ella vivo, desde luego, un impulso expansivo, como si cada una hubiese de subyugar a todo el cuerpo social; mas al punto de lograrlo moriría, en cuanto moda, víctima de la contradicción lógica consigo misma, porque su expansión total suprime en ella la fuerza eliminatoria y diferencial.

MODO Y RITMO VITAL

El predominio que la moda adquiere en la cultura actual —penetrando en territorios hasta ahora intactos, y en los ya poseídos intensificándose, es decir, intensificando el *tempo* de su variación—es puramente concreción de un rasgo psicológico propio a nuestra edad. Nuestra rítmica interna exige que el cambio de las impresiones se verifique en períodos cada vez más cortos. O, dicho de otro modo: el acento de cada estímulo o placer se transfiere de su centro sustancial a su comienzo

o su término. Comienza esto a vislumbrarse en los síntomas más nimios; por ejemplo, en la sustitución, cada vez más generalizada, de los cigarros por cigarrillos; se revela en la manía de viajar, que sacude la vida del año en el mayor número posible de períodos breves, con la acentuación de las despedidas y los recibimientos. Es específico de la vida moderna un *tempo* impaciente, el cual indica, no sólo el ansia de rápida mutación en los contenidos cualitativos de la vida, sino el vigor cobrado por el atractivo formal de cuanto es límite, del comienzo y del fin, del llegar y del irse. El caso más compendioso de este linaje es la moda, que, por su juego entre la tendencia a una expansión total y el aniquilamiento de su propio sentido que esta expansión acarrea, adquiere el atractivo peculiar de los límites y extremos, el atractivo de un comienzo y un fin simultáneos, de la novedad y, al mismo tiempo, de la caducidad. Su cuestión no es "ser o no ser", sino que es ella a un tiempo ser y no ser, está siempre en la divisoria de las aguas que van al pasado y al futuro, y, merced a ello, nos proporciona durante su vigencia una sensación de actualidad más fuerte que casi todas las demás cosas. Aun cuando la culminación momentánea de la conciencia social en el punto que la moda designa arrastra consigo el germen mortal de ésta, su destino de desaparecer, no la descalifica en conjunto tal caducidad, antes bien, agrega a sus encantos uno más. Al menos, no queda degradado un objeto porque se le califique como "cosa de moda" más que cuando se le aborrece por otras razones de fondo y se le quiere despreciar; en este caso, ciertamente la moda se vuelve concepto de valor y toma una significación peyorativa. Por lo demás, cualquiera otra cosa igualmente nueva y que se extienda súbitamente sobre los usos de la vida no será considerada como moda si se cree en su persistencia y sustantiva justificación. Sólo la llamará así quien esté convencido de que su desaparición será tan rápida como lo fué su advenimiento. Por esto, entre las causas del predominio enorme que hoy goza la moda, es una la creciente pérdida de fuerza que han experimentado las grandes convicciones, dura-

deras e incuestionables. Queda el campo libre para los elementos tornadizos y fugaces de la vida. El rompimiento con el pasado en que la humanidad civilizada se ocupa sin descanso desde hace un siglo, aguza más y más nuestra conciencia para la actualidad. Esta acentuación del presente es, sin duda, una simultánea acentuación de lo variable, del cambio, y en la misma medida en que una clase es portadora de la susodicha tendencia cultural, se entregará a la moda en todos los órdenes, no sólo en la vestimenta.

MODA Y ENVIDIA

En el hecho antes subrayado de que la moda como tal no puede extenderse sobre todo el cuerpo social, brota para el individuo la doble satisfacción de sentirse por ella realzado y distinguido en tanto que se siente apoyado, no sólo por un conjunto que hace o usa lo mismo, sino también por otro que aspira a hacer y usar lo mismo. El estado de ánimo que el hombre a la moda encuentra en torno suyo es evidentemente una sabrosa mixtura de aprobación y de envidia. Se envidia al hombre a la moda en cuanto individuo, y se aprueba en cuanto ser genérico. Pero aun esa envidia toma aquí un matiz peculiar. Existe una tonalidad de la envidia que incluye una especie de participación en el objeto envidiado. Un instructivo ejemplo se nos presenta en la situación espiritual del proletario que desliza una mirada en la fiesta de los ricos. La base de esta situación consiste en que un objeto percibido, simplemente en cuanto percibido, ocasiona placer, con entera independencia de que, en cuanto realidad, sea poseído por un sujeto; es en cierto modo comparable a la obra de arte, cuyo rendimiento de agrado tampoco depende de quien lo posea. Este don de separar el puro contenido de una cosa de la cuestión posesiva (paralela a la facultad que el conocimiento tiene de separar el contenido objetivo de la existencia del mismo objeto) hace posible aquella participación que la envidia ejercita. Y acaso no es esto un matiz insólito de la envidia, sino

que actúa como elemento dondequiera que ésta tiene lugar. Cuando se envidia a un hombre o un objeto, no se es ya del todo extraño a él, se ha alcanzado cierta conexión con él. Estamos, a la vez, más cerca y más lejos de lo que envidiamos que de aquellas cosas cuya posesión nos es indiferente. La envidia mide, por decirlo así, nuestra distancia de la cosa, y esto implica siempre cierta lejanía junto con cierta proximidad.—Lo indiferente, en cambio, está situado más allá de esa oposición—. De tal suerte viene a integrar la envidia cierto apoderamiento ideal del objeto envidiado, como acontece con la felicidad peculiar que yace en el fondo de un amor infeliz. Este ingrediente obra a menudo de contraveneno que muchas veces evita las peores degeneraciones del sentimiento envidioso. Ahora bien, los contenidos de la moda ofrecen muy especial oportunidad para que nazca este matiz conciliador en la envidia, por la sencilla razón de que no están vedados de manera absoluta para nadie, antes bien, siempre es posible que un giro de la fortuna los conceda a quien, por el pronto, ha de atenerse a envidiarlos.

EL FRENÉTICO DE LA MODA

Esta misma estructura básica hace de la moda la palestra adecuada para individuos que carecen de íntima independencia, menesterosos de apoyo, pero que, a la vez, por su orgullo, necesitan distinguirse, despertar atención y sentirse como algo aparte. A la postre, se trata de la misma constelación que lleva a algunos a complacerse en las banalidades que todo el mundo repite porque su repetición les proporciona el sentimiento de demostrar una listeza poco común que los encumbra sobre la masa—me refiero a las vulgaridades del tipo crítico, pesimista o paradójico—. La moda eleva al baladí, haciéndole representante de una colectividad, concreta incorporación de un espíritu común a muchos. Como según su concepto mismo es la moda una norma que no todos pueden cum-

plir, da simultáneamente posibilidad a una obediencia social y a una diferenciación individual. En el esclavo de la moda llegan las exigencias sociales de ésta a intensidad tal, que adquiere por completo el aspecto de algo individual y peculiar. Le caracteriza la exageración de las tendencias de moda más allá de la medida que los demás guardan: si se llevan zapatos puntiagudos, dará a los suyos remates como puntas de lanza; si son la moda cuellos altos, los usará hasta las orejas; si la moda va a oír las conferencias científicas, no habrá una donde no se le encuentre, etc. Consigue así dar a su conducta verdadera individualidad; pero nótese que esta individualidad consiste en la mera ampliación cuantitativa de elementos que, por su cualidad, son bien común del círculo respectivo. Va delante de los demás, pero por idéntico camino. Al representar en su persona la última extremidad a que en cada instante llega el gusto público, parece marchar a la cabeza de la sociedad. En rigor, vale para él lo que tantas veces define la relación entre individuos y grupos: que el guía es, en verdad, el guiado. Los tiempos democráticos favorecen evidentemente esta constelación, hasta el punto de haber declarado hombres como Bismarck y otros egregios jefes de partido de países constitucionales que, por ser los guías de un grupo, tenían que seguir a éste. La presunción del que exagera las modas viene a ser la caricatura de esta clase de relación entre individuo y colectividad que la democracia fomenta.

Pero es innegable que el frenético de las modas significa por su notoriedad, conseguida por medios puramente cuantitativos que fingen una diferencia cualitativa, un equilibrio muy original entre el impulso social y el individualizador. Esto nos explica la manía por la moda, incomprensible si se mira desde fuera, de personas sobremanera inteligentes y nada frívolas. Y es que les proporciona una combinación de relaciones con cosas y personas que, sin ella, sólo se dan por separado. Los factores que en este caso actúan son, no sólo la mezcla de distinción individual e igualdad social, sino, en forma, por decirlo así, más práctica, la coyunda del sentimiento domina-

dor y el de sumisión, o, en otro giro, el principio masculino y el femenino. Precisamente, el hecho de que en la órbita de la moda la actuación de estos principios se verifica sólo como en un medio idealmente enrarecido, pues sólo se realiza la pura forma de ambos en un contenido indiferente, da a aquélla un especial atractivo sobre naturalezas sensibles que no se las arreglan bien con la robusta realidad. El sesgo de vida que la moda inspira adquiere su peculiar carácter en una aniquilación continua de lo que se ha hecho o usado anteriormente, y posee una genuina unidad donde no es posible separar la satisfacción del instinto destructor y el instinto de gozar contenidos positivos.

LA ANTI-MODA

Como no se trata de la importancia singular que cada cosa pueda poseer ni del logro concreto de esto o aquello, sino precisamente del juego entre lo uno y lo otro y su mutua contraposición, es evidente que la misma combinación obtenida por una extremada obediencia a la moda se consigue oponiéndose a ella. Quien se viste o comporta en estilo "demodé" cobra, sin duda, cierto sentimiento de individualismo, pero no por auténtica calificación de su individualidad, sino por mera negación del ejemplo social. Si ir a la moda es imitación de ese ejemplo, ir deliberadamente "demodé" es imitar lo mismo, pero con signo inverso. No es, pues, la hostilidad a la moda menor testimonio del poder que sobre nosotros ejerce la tendencia social. En forma positiva o negativa, nos hace sus súbditos. La anti-moda preconcebida se comporta ante las cosas lo mismo que el frenético de la moda, sólo que rigiéndose por otra categoría: mientras éste exagera cada elemento, aquél lo niega. Hasta puede ocurrir que en círculos enteros, dentro de una amplia sociedad, llegue a ser moda el ir contra la moda. Es ésta una de las complicaciones de psicología social más curiosas. En ella primeramente el afán de distinción individual se contenta con una simple inversión del mimetismo social, y,

en segundo lugar, nutre su energía apoyándose en un pequeño círculo del mismo tipo que el negado. Si se formase una asociación de los enemigos de toda asociación, tendríamos un fenómeno no más imposible lógicamente ni psicológicamente más verosímil que el antedicho. Del mismo modo que se ha hecho del ateísmo una religión con idéntico fanatismo, igual intolerancia, igual satisfacción de sentimentales necesidades que la religión normal contiene; del mismo modo que el liberalismo con que fué derrocada una tiranía suele conducirse luego tan tiránica y violentamente como el vencido enemigo, aquel fenómeno del antimodismo tendencioso revela cuán predispuestas están las formas fundamentales de la vida para recibir los contenidos más contradictorios y mostrar su fuerza y su gracia precisamente en la negación de aquello a cuya afirmación parecían un momento antes irrevocablemente ligadas. Los temperamentos a que ahora nos referimos se afanan tras de valores donde lo único importante es ser igual y hacer lo mismo que los otros, pero de otra manera, síntesis que se obtiene muy fácilmente con cualquier modificación formal de la misma cosa que la generalidad adopta.

Resulta, pues, a veces inexplicable resolver si en la compleja causa de ese antimodismo predomina el factor de la fortaleza o el de la debilidad personales. Puede engendrarse en la exigencia de no tener nada común con la muchedumbre, exigencia que ciertamente no implica verdadera independencia ante la muchedumbre, pero sí cierta íntima actitud soberana frente a ella. Puede también ser síntoma de una sensibilidad enclenque si el individuo teme no poder salvar su poco de individualidad acomodándose a las formas, gustos y reglas de la generalidad. La oposición contra ella no es siempre signo de reciedumbre personal. Más bien propende ésta, cuando es efectiva, a tal convencimiento de que es su valor singular e indestructible por toda externa connivencia, que no sólo se acomoda sin reparo a todas las formas comunales, la moda inclusive, sino que justamente en ese acatamiento parece cobrar plena conciencia de la espontaneidad libérrima con que éste se

otorga y de todas las energías sobrantes que más allá de él quedan.

LA MODA Y LA MUJER

La moda da expresión y como acento a las dos tendencias contrapuestas, igualamiento e individualización, al placer de imitar y al de distinguirse. Esto explica tal vez el hecho de que las mujeres en general sean muy especialmente secuaces de la moda. En efecto, la debilidad de la posición social a que las mujeres han estado condenadas durante la mayor porción de la Historia engendra en ellas una estricta adhesión a todo lo que es "buen uso", a todo lo "que es debido", a toda forma de vida generalmente aceptada y reconocida. Porque el débil elude la individualización, el descansar sobre sí mismo con todas las responsabilidades que esto acarrea. Le angustia la idea de tener que defenderse con sus exclusivas fuerzas. Las formas típicas de vida le prestan un amparo, así como, viceversa, estorban la expansión de las fuerzas excepcionales con que cuenta el temperamento recio.

Sobre este terreno firme que crean el buen uso, la costumbre, la norma, el nivel medio, se esfuerzan las mujeres por conseguir la cantidad de singularización y realce de la personalidad que, dentro de él, es aún posible. La moda les ofrece a este efecto la más afortunada combinación: por un lado, constituye un círculo de imitación general, permite navegar tranquilamente por los grandes canales de la sociedad y descarga al individuo de la responsabilidad respecto a su gusto y conducta; por otro lado, da ocasión a distinguirse, a subrayar la personalidad mediante un atuendo individual.

Diríase que para cada clase de hombres y aun para cada individuo existe una proporcionalidad determinada entre el impulso de individualismo y el de inmersión en la colectividad, de suerte que si la expansión de uno de ellos es estorbada en un orden de la vida, el impulso reprimido busca otro campo donde le sea colmada la medida. Ello es que también los

datos históricos nos invitan a ver en la moda el ventilador, por decirlo así, donde irrumpe el afán de la mujer por distinguirse más o menos y destacar su persona singular, ya que en otros órdenes no le es dado satisfacerlo. En los siglos XIV y XV tiene lugar en Alemania un desarrollo de la individualidad sobremanera poderoso. Las organizaciones colectivistas de la Edad Media fueron quebrantadas por la liberación de las personas. Sin embargo, en este avance individualista no tuvieron puesto las mujeres; les fué rehusada la libertad de movimientos y de personal desarrollo. Buscan entonces una indemnización en las modas indumentarias más extravagantes e hipertróficas. Por el contrario, vemos que en la misma época las mujeres italianas gozan de toda amplitud y pleno margen para el desarrollo de su individualidad. Las mujeres del Renacimiento poseían tales facilidades para cultivarse y actuar exteriormente, tales medios de diferenciación personal, que—muy bien puede decirse—no han vuelto a tenerlos durante centurias. La educación y la libertad de movimientos eran casi las mismas para ambos sexos, sobre todo en las clases superiores. Pues bien, tampoco se habla nada acerca de extravagancias notables en las modas femeninas de la Italia de entonces. La necesidad de comportarse en este orden con cierto individualismo y conseguir así una especie de distinción queda anulada porque el impulso que a esas cosas lleva había hallado en otras cabal satisfacción.

En general, la historia de las mujeres muestra que su vida exterior e interior, individual y colectivamente, ofrece tal monotonía, nivelación y homogeneidad, que necesitan entregarse más vivamente a la moda, donde todo es cambio y mutación, para añadir a su vida algún atractivo. Y esto, no sólo para encontrar ellas mejor sabor a la existencia, sino también para que los demás las encuentren a ellas más sabrosas.

Del mismo modo que entre el impulso individualizador y el colectivista existe una determinada proporcionalidad entre nuestra necesidad por conservar un carácter homogéneo a nuestra vida y la que nos lleva a desear su variación. Estas nece-

sidades son transferidas de uno a otro orden vital, y cuando les es vedada en un lado la congrua satisfacción, tratan de compensarse forzándola en otro.

Hablando en conjunto, es preciso reconocer que la mujer, comparada con el hombre, es por esencia más fiel. Mas justamente esta fidelidad, que en el orden sentimental representa la homogeneidad y unidad de la persona, exige, en virtud del susodicho contrabalanceo de las tendencias vitales, una mayor variación en otros órdenes menos céntricos. Al revés, el hombre, más infiel por naturaleza, guarda menos rigorosamente y con menor concentración de todos los intereses vitales el compromiso del lazo sentimental que una vez anudó. Por lo mismo, no le es tan necesaria esa forma de cambio más externa. Hasta el punto de que la evitación de variaciones de orden externo y la indiferencia frente a las modas del talle exterior son específicamente masculinas. Y no porque posea un carácter más unificado, sino, al contrario, porque es más multiforme, puede prescindir de esas modificaciones meramente exteriores. Por esta razón, la mujer emancipada de nuestro tiempo, que quiere avecinarse a la índole varonil y participar de su mayor diferenciación, de su personalismo e inquietud, acentúa también su indiferencia hacia la moda.

Por otra parte, viene a ser la moda para la mujer el sustitutivo de la situación dentro de un gremio o clase que el hombre goza. Al fundirse éste con su gremio, entra, claro es, en un círculo de relativa nivelación; dentro de él es igual a otros muchos, quedando en cierto modo convertido en un mero ejemplar del tipo que ese estado u oficio representan. En cambio, y como si se tratase de una compensación, queda aumentado con toda la importancia, con toda la fuerza material y social de ese estado; a su significación individual se agrega la de su participación en el gremio, la cual, a veces, cubre los defectos y deficiencias de la persona.

La moda efectúa esto mismo, bien que en área muy diferente: completa la significancia de la persona, su incapacidad para dar por sí misma forma individual a la existencia, con

sólo hacerle miembro de un círculo que ella crea y que aparece ante la conciencia pública claramente definido y destacado. Claro es que también aquí queda inclusa la personalidad en un esquema genérico; pero este esquema tiene en el respecto social un matiz individual y sustituye, por tanto, merced a este rodeo social, lo que la persona sería incapaz de conseguir por medios puramente individuales.

El curioso fenómeno de que sea a menudo la "demi-mondaíne" quien abre la brecha para la nueva moda se origina en su manera de vivir, tan peculiarmente desraigada. La existencia de paria a que se ve consignada por la sociedad suscita en ella, tácito o paladino, un terrible odio contra lo ya legitimado y firmemente establecido, odio que halla en su afán por formas de atuendo siempre nuevas su expresión relativamente más ingenua. En la continua aspiración hacia modas nuevas e inauditas; en el modo resuelto con que son apasionadamente abrazadas las más opuestas a las usadas, se reconoce el disfraz estético que adopta el instinto destructor alojado en todo paria cuando su intimidad no ha sido esclavizada por completo.

LA MODA COMO MÁSCARA

Si intentamos ahora perseguir estas directivas del alma en sus últimas y más sutiles actuaciones, encontraremos siempre el mismo juego de antagonismos, el mismo esfuerzo por construir en proporcionalidades nuevas un equilibrio siempre roto. Es ciertamente esencial a la moda someter toda individualidad como a una tonsura igualitaria. Pero ello de suerte que nunca se apodera del hombre entero, sino que queda siempre en su exterioridad, aun no tratándose de modas puramente indumentarias.

La razón de ello es que la variabilidad en que la moda consiste se contrapone siempre al sentimiento permanente de nuestro yo. Este sentimiento cobra conciencia de su relativa duración precisamente en aquella contraposición, y viceversa:

la variabilidad revela su carácter de tal y emana su peculiar atractivo en contraste con aquel elemento permanente. Todo ello indica que la moda se detiene en la periferia de la personalidad, la cual se siente o al menos puede, en caso necesario, sentirse frente a ella como *pièce de résistence*.

Este sentido de la moda es el que la hace ser adoptada por hombres delicados y originales: usan de ella como de una máscara. La ciega obediencia a las normas del común en todo lo que es exterior les sirve deliberadamente de medio para reservar su sensibilidad y gustos personales. Quieren a tal extremo guardar éstos para sí, que se resisten a manifestarlos haciéndolos asequibles a todos. Un delicado pudor, una exquisita resolución a no revelar por alguna peculiaridad del aspecto externo la peculiaridad de su íntimo ser son causa de que muchos temperamentos selectos se acojan a la nivelación ocultadora de la moda. Con ello se logra un triunfo del espíritu sobre las circunstancias de la vida, que, al menos en su forma, es uno de los más altos y sutiles, a saber: que el enemigo quede convertido en un auxiliar; que precisamente lo que parecía violentar a la personalidad sea libérrimamente aceptado en su beneficio. Porque la nivelación aplastante puede ser en la moda reducida a las capas más externas de la vida, sirviendo así de velo y de amparo para todo lo íntimo, que queda en mayor libertad. El conflicto entre lo social y lo individual se allana aquí mediante una separación de zonas para ambos poderes. A este género de fenómenos pertenece cierta trivialidad en las maneras y en la conversación tras de la cual hombres muy sensitivos y pudorosos suelen ocultar su alma individual.

MODA Y VERGÜENZA

El pudor nace al notarse el individuo destacado sobre la generalidad. Se origina cuando sobreviene una acentuación del yo, un aumento de la atención de un círculo hacia la persona, que a ésta le parecen inoportunos. Por este motivo pro-

penden los débiles y modestos a sentir vergüenza apenas se ven centro de la atención general. Dentro de su ánimo comienza entonces el sentimiento de su yo a oscilar penosamente entre la exaltación y la depresión. Y como este realce sobre los demás, fuente del pudor, es independiente del contenido particular que lo ocasiona, resulta que muchas veces se avergüenza uno de lo mejor y excelente. En lo que suele llamarse por antonomasia la "sociedad", es de buen tono la banalidad, no sólo porque la mutua consideración haría parecer una falta de tacto que alguien se destacase con alguna manera individual y exclusiva que los demás no pudieran imitar, sino también por el temor a esa vergüenza que, como espontáneo castigo, acomete al que ha querido salirse del tono general en que todos pueden mantenerse. La moda, en cambio, permite destacarse a la persona de una manera que siempre parece adecuada. La manifestación más extravagante, si se pone de moda, libra al individuo de ese penoso reflejo que suele acometerle cuando se siente objeto de la atención de los demás.

Los actos de las masas se caracterizan por su desvergüenza. El individuo de una masa es capaz de hacer mil cosas que si se le propusieran en la soledad levantarían en él indomables resistencias. Uno de los fenómenos sociopsicológicos más curiosos en que se revela mejor el carácter de la masa es las impudorosidades que la moda a veces comete; si cada cual fuese individualmente solicitado a ellas, protestaría con indignación; pero presentadas como ley de la moda, son dócilmente seguidas. El pudor queda en la moda—que no es sino un acto de la masa—tan extinguido como el sentimiento de responsabilidad en los crímenes multitudinarios, crímenes ante los cuales el individuo aislado retrocedería con horror. En cuanto el factor individual de la situación predomina sobre el social o de moda, comienza de nuevo a actuar el pudor. Muchas mujeres se azorarían de presentarse en su cuarto y ante un solo hombre extraño con el descote que llevan a una reunión donde hay treinta o cien varones. Pero es que en una "reunión" la moda, el factor social, impera.

LA LIBERACIÓN POR LA MODA

No es la moda sino una de las muchas formas que intenta el hombre para salvar en lo posible su libertad íntima, abandonando lo externo a la esclavitud social. Libertad y sumisión son una de aquellas antítesis cuya lucha perpetua, cuyo ir y venir de un orden de la vida al otro, prestan a ésta mayor riqueza y amplitud que pudiera obtenerse con un equilibrio de ellas logrado de una vez para siempre. Sostenía Schopenhauer que corresponde a cada hombre una cantidad fija de dolor y placer: esta cantidad ni puede quedar falta ni sobrada, y en todas las variaciones y vaivenes de las circunstancias interiores y exteriores, cambia sólo su forma. Parejamente, pero con menos misticismo, podía observarse en cada época, en cada clase, en cada individuo, una proporción constante de libertad y de sumisión frente a la cual sólo nos es dado cambiar las zonas en que sus dos elementos se reparten. Y el problema de una vida superior no es otro que procurar una repartición tal que los valores sustanciales de la vida consigan, mediante ella, su más favorable expansión. Una misma cantidad de libertad y sumisión puede en un caso fomentar sobremanera los valores morales, intelectuales, estéticos, y en otro sin previa variación cuantitativa, por un mero cambio de las áreas donde se distribuyen ambos factores, producir un efecto contrario. En general, puede decirse que el resultado más favorable para el valor total de la vida se logra cuando la irremediable sumisión es transferida todo lo posible a la periferia de la existencia, a sus exterioridades. Tal vez es Goethe en su última época el más claro ejemplo de una existencia magnífica que conquista un máximum de íntima liberación y conserva intactos sus centros vitales, merced a que aceptó la cantidad de sometimiento inevitable. Goethe se acomoda a los demás en todo lo exterior, practica estricta observancia

de las formas y se inclina de grado ante las convenciones de la sociedad.

La moda, pareja en esto al derecho, actúa sólo sobre las exterioridades, sobre las facetas de nuestra vida orientadas hacia la sociedad. Esto hace de ella una forma social de una admirable utilidad. Ofrece al hombre un esquema en que puede inequívocamente demostrar su sumisión al común, su docilidad a las normas que su época, su clase, su círculo próximo le imponen; con ello compra toda la libertad posible en la vida y puede tanto mejor concentrarse en lo que le es esencial e íntimo.

LA MODA DENTRO DEL INDIVIDUO

Pero es curioso advertir que dentro del sujeto mismo y en materias donde nada tienen que ver las imposiciones sociales se produce también ese antagonismo entre la unificación igualitaria y el afán de destacarse que engendra la moda. En los fenómenos a que aludo se manifiesta el paralelismo muchas veces notado entre lo social y lo individual. Las relaciones que se dan entre individuos se repiten entre los elementos psíquicos de un solo sujeto.

Más o menos deliberadamente suele crearse el individuo ciertas maneras, cierto estilo que por el ritmo de su manifestación, por su modo de resaltar y acentuarse, tiene el mismo carácter que la moda. Sobre todo la gente joven presenta a veces una manera extravagante y súbita de interesarse injustificadamente por algo que tiraniza todo su ámbito espiritual, y a poco desaparece no menos irracionalmente. Podría calificarse esto como una moda personal, caso límite de la moda social. Procede, por una parte, de la necesidad individual de distinción, es decir, de la misma tendencia que actúa en la moda social. Por otra parte, la necesidad de imitar, de buscar lo homogéneo, de fundirse con la generalidad, se satisface aquí dentro del mismo individuo. La concentración de la propia conciencia hacia aquella forma o contenido da a todo el ser un matiz

homogéneo, lo unifica mediante una especie de imitación de sí mismo.

En círculos reducidos se observa a menudo un estadio intermediario entre la moda individual y la social. Hombres banales suelen adoptar una expresión—casi siempre la misma los de un grupo—que emplean constantemente, venga o no a pelo. Esto es, de un lado, moda de grupo; pero de otro, moda individual, porque significa que el individuo ha sometido a esa fórmula la totalidad de sus representaciones. La individualidad de las cosas es brutalmente allanada y borrados los matices por esa única manera de calificar todo. Por ejemplo, cuando a todo lo que agrada, sea cualquiera el motivo, se le llama "chic" o "estupendo". De esta suerte, queda sometido a una moda el mundo interior del sujeto, repitiéndose dentro de él la forma que toma un grupo influído por una moda. La semejanza entre ambos fenómenos es más aguda si se atiende a la absurdidad de tales modas íntimas, que revela el predominio del momento unificador, puramente formal, sobre los motivos racionales y objetivos. Del mismo modo, ocurre que para muchas gentes y círculos lo único importante es que sean dominados por una fuerza unitaria; la cuestión de cuál sea y qué valor contenga ese poder dominante es de orden secundario. Pero no puede negarse que esa violencia hecha a las cosas al designarlas con una sola expresión de moda, al igualarlas y nivelarlas, cubriéndolas con la categoría única que se arroja sobre ella, proporciona al individuo un raro sentimiento de soberanía y prepotencia. El yo queda acentuado, exaltado, frente a ellas.

Este fenómeno, que presentado así toma un aire de caricatura, puede observarse más moderado en casi todas las relaciones del hombre con los objetos. Sólo los hombres verdaderamente grandes sienten lo más hondo y enérgico de su yo cuando respetan la individualidad propia a cada cosa.

Frente al poder insuperable del cosmos, frente a su gesto de independencia e indiferencia, el alma siente una inevitable hostilidad. De ésta, han nacido los esfuerzos más sublimes

y meritorios de la humanidad, pero también los ensayos para conseguir una dominación meramente externa y ficticia sobre las cosas. El yo se afirma frente a ellas no aceptando y dando forma a su energía peculiar, no reconociendo su individualidad para luego servirse de ellas, sino forzándolas a entrar en un esquema subjetivo. Con ello, claro está, no logra un positivo señorío sobre las cosas, sino sólo sobre su propia y fraudulenta fantasía. El sentimiento de poderío que, no obstante, tal ficción provoca, revela su falta de fundamento, su ilusionismo, en la rapidez con que pasan esas expresiones de moda. Es tan ilusionario como el sentimiento de íntima unidad que parecía fundarse en esa esquematización de las fórmulas y giros.

MODA RÁPIDA, MODA BARATA

De nuestro análisis resulta que es la moda una peculiar convergencia de las dimensiones vitales más diversas; que es un complejo donde, más o menos, todas las tendencias antagónicas del alma están representadas. Esto hace comprensible que el ritmo general con que se mueve cada individuo y cada grupo influya también en su relación con la moda. Las distintas capas de un cuerpo social se comportan diferentemente respecto a la moda por el mero hecho de que sus procesos vitales se desenvuelven en "tempo" conservador o retardatario, o en rauda variabilidad, cualesquiera sean esos procesos y las posibilidades externas del grupo. Así, las masas inferiores son menos móviles y evolucionan más lentamente. Por otra parte, sabido es que las clases superiores son conservadoras y hasta arcaizantes. Suelen tener todo movimiento, toda variación, no porque el contenido de éstos les sea antipático o nocivo, sino simplemente porque es variación y les parece sospechoso y de peligro todo cambio del común, que, en su actual constitución, les asegura la posición más favorable. Ningún cambio puede aumentar su poder; de cualquiera que él sea, más bien podrán temer que esperar. Por esta razón, la verdadera varia-

bilidad en la vida histórica proviene de la clase media. La historia de los movimientos sociales y de cultura ha adquirido muy otra aceleración desde que el *tiers état* dirige la sociedad. Esta es la causa de que la moda, forma de los cambios y contraposiciones vitales, se haya hecho en los últimos tiempos más inquieta y de más amplia influencia. Además, el cambio frecuente en las modas significa una terrible esclavización del individuo, y, por lo mismo, es uno de los complementos necesarios para una madura libertad política y social. Una forma de la vida en cuyos contenidos es el momento de culminación a la par el de su decadencia—y esto acaece en las modas—, tiene que encontrar su propia sede en una clase que, como la media, es tan variable, de ritmo tan inquieto, en tanto que las capas inferiores están dominadas por un oscuro, inconsciente conservatismo, y las superiores por el suyo, no menos terco, pero más deliberado. Clases e individuos que se afanan tras un cambio incesante, que a la velocidad misma de su proceso interior deben su aventajamiento sobre los demás, han de encontrar en la moda el mismo "tempo" de sus movimientos psíquicos. Basta aquí con aludir al conjunto de motivos históricos y psicosociales que hacen de la gran ciudad el ámbito más propicio para la moda: la infiel vertiginosidad en el cambio de impresiones y circunstancias; la nivelación y, simultáneamente, la acentuación de las individualidades; la condensación de las personas en poco espacio, que hace forzosa cierta reserva y distancia. Sobre todo el progreso económico de las capas inferiores, que en las ciudades marcha con rápido compás, habrá de favorecer la mutación vertiginosa de las modas, que hace posible a los menores una pronta imitación de los más altos. Con esto adquiere insospechada amplitud y vivacidad el proceso complementario que antes hemos descrito: la clase superior abandona la moda en el momento que se apodera de ella la inferior.

Pero, sobre todo, esta vertiginosidad en la variación trae consigo una mayor baratura de las modas que modera inevitablemente su extravagancia. No hay duda que las modernas

son menos extravagantes que las de otros tiempos, en que la carestía de su adquisición y la laboriosa reforma de gusto y maneras era compensada por una mayor duración de su reinado. Cuanto más rápido es para un artículo el cambio de la moda, mayor es la demanda de baratura en los productos de su especie. Y es que, en primer lugar, las clases menos ricas pero más numerosas tienen capacidad de compra muy suficiente para arrastrar tras sí la mayor parte de la industria, dando ocasión a que se produzcan objetos que, cuando menos, finjan las verdaderas modas. Pero, además, las capas superiores de la sociedad no podrían seguir la rauda variación a que el empuje de las inferiores las obliga si los objetos de la nueva moda no fuesen relativamente baratos. Resulta, pues, un curioso círculo. Cuanto más de prisa cambia la moda, más baratas tienen que ser las cosas, y cuanto más baratas son éstas, tanto más incitan a los consumidores para cambiar de moda, tanto más obligan a los productores para crearlas.

MODA Y ETERNIDAD

Lo más peregrino es que frente a este su carácter fugitivo, tiene la moda la propiedad de que cada nueva moda se presenta con aire de cosa que va a ser eterna. El que se compra un mobiliario que va a durar un cuarto de siglo suele elegirlo a la última moda y desdeña por completo lo que era moda dos años antes. Y el caso es que, al cabo de otros dos años, la atracción de moda que ese mobiliario tiene hoy se habrá evaporado, como ha acaecido con el de ayer, y el agrado o desagrado que ambos produzcan a la postre depende de consideraciones prácticas ajenas a la moda. Parece imperar aquí, por tanto, un proceso psicológico muy peculiar. Existe siempre una moda, y como tal concepto genérico, como "factum" universal de la moda es, sin duda, inmortal. Esta inmortalidad del género parece reflejarse sutilmente sobre cada una de sus manifestaciones, a pesar de que el destino de cada una es preci-

samente no ser imperecedera. El hecho de que el cambio mismo no cambia presta a cada uno de los objetos en que se cumple cierta aureola de perdurabilidad.

Este carácter de permanencia en el cambio aparece, además, en cada objeto de moda en virtud de otro mecanismo. A la moda, ciertamente, lo que le importa es variar; pero, como en todo lo demás del mundo, hay en ella una tendencia a economizar esfuerzo; trata de lograr sus fines lo más ampliamente posible, pero, a la vez, con los medios más escasos que sea dado; de suerte que ha podido compararse su ruta con un círculo. Por este motivo, recae siempre en formas anteriores, cosa bien clara en las modas del vestir. Apenas una moda pasada se ha borrado de la memoria, no hay razón para no rehabilitarla. La que la ha seguido atraía por su contraste con ella; al ser olvidada permite renovar este placer de contraste oponiéndola a su vez a la que por la misma causa le fué preferida.

Por lo demás, este poder de movilidad que nutre a la moda no es tan ilimitado que permita someter a él igualmente todas las cosas de la vida. Aun en las zonas dominadas por la moda, no todo es parejamente idóneo para convertirse en moda. Es algo semejante a la diferente capacidad que ofrecen los objetos de la intuición externa para ser transformados en obras de arte. Es una opinión seductora, pero ni sostenible ni profunda, la de que todas las cosas de la realidad contengan idéntica aptitud para servir de objetos al arte. Las formas artísticas no se hallan de ningún modo situadas en una imparcial aptitud sobre todos los contenidos de la realidad. Condicionadas por mil azares históricos, se han desarrollado a veces unilateralmente bajo el imperio de perfecciones e imperfecciones técnicas. Lejos de aquella imparcial indiferencia, guardan una relación más estrecha con tales o cuales objetos: unas cosas, como preformadas nativamente para ciertas formas artísticas, entran sin dificultad en ellas; otras se resisten tercamente, como opuestas por naturaleza a ser modeladas en aquellas formas. La soberanía del arte no significa en manera alguna la capaci-

dad de abarcar igualmente todos los contenidos de la existencia. Fué éste un error del naturalismo y de muchas teorías idealistas.

LO AFÍN Y LO INDÓCIL A LA MODA

La moda puede, aparentemente y en abstracto, recibir en sí cualquier contenido. Cualquiera forma concreta de traje, de arte, de maneras, de opiniones, puede ponerse de moda. Y, sin embargo, yace en la íntima esencia de ciertas cosas una peculiar disposición para caer en la moda que contrasta con la resistencia no menos íntima que otras revelan. Así, por ejemplo, todo lo que se llama "clásico" parece estar relativamente lejano y como extraño a la moda, aunque no la eluda por completo. Y es que la esencia de lo clásico consiste en una concentración de los elementos en torno a un centro inmóvil. El clasicismo es siempre como recogido en sí mismo, y, por decirlo así, carece de puntos flacos donde pueda prender la modificación, el rompimiento de equilibrio, el aniquilamiento. Es característico de la plástica clásica la contención de los miembros. El conjunto está dominado absolutamente desde el interior; el espíritu del todo mantiene en su poder cada trozo con igual plenitud. Por esta razón suele hablarse de la "tranquilidad clásica" del arte griego. Se debe exclusivamente a esa concentración del objeto, que no permite a ninguna de sus partes ponerse en relación con fuerzas y destinos extraños a él, dando la impresión de que tal objeto se halla inmune a las mudables influencias de la existencia universal. Por el contrario, todo lo barroco, desmesurado, extremoso, propende íntimamente a la moda. Sobre cosas de este tipo no parece caer la moda como un sino extranjero, sino que viene a ser la expresión histórica de sus propiedades internas. Los miembros disparados de la estatua barroca están siempre como en peligro de quebrarse. La vida interior de la figura no los domina suficientemente, sino que los abandona a los azares de la rea-

lidad externa. Las creaciones barrocas llevan en sí misma esa inquietud, esa accidentalidad, esa sumisión al momentáneo impulso que la moda realiza en la vida social. Añádase que las formas excesivas, caprichosas, de individualidad muy acusada, fatigan muy pronto y hasta fisiológicamente impelen a esas variaciones que en la moda encuentran esquema adecuado. Yace aquí una de las más profundas relaciones que entre lo clásico y lo "natural" suele advertirse. El concepto de lo "natural" es ciertamente vago e induce con frecuencia a errores; pero cabe por lo menos usar de él por su lado negativo y decir que ciertas formas, propensiones, ideas, no pretenden el título de "naturales". Pues bien, éstas serán las que caigan más fácilmente bajo el dominio cambiante de la moda, ya que les falta esa conexión con el centro permanente de las cosas y la vida que justificaría la pretensión de perdurabilidad. La moda de que las mujeres se comportasen y se las tratase como hombres y los hombres como mujeres llegó a la corte de Luis VIV por su cuñada la princesa palatina Isabel Carlota, que era una personalidad completamente varonil. Es evidente que costumbre tal sólo puede vivir como moda fugazmente, porque supone un alejamiento excesivo de aquella imprescindible sustancia de las relaciones humanas a que inevitablemente tiene que volver siempre la forma de la vida. No puede decirse que la moda sea una cosa antinatural—puesto que la forma vital de la moda es natural al hombre en cuanto ser sociable—; pero cabe, en cambio, decir que lo antinatural puede llegar a subsistir, al menos en forma de moda.

CONCEPTO Y TRAGEDIA DE LA CULTURA

CONCEPTO Y TRAGEDIA DE LA CULTURA

El proceso inacabable entre sujeto y objeto empieza a entretejerse en un gran dualismo: el hombre no se planta ingenuamente en el mundo, como el animal, sino que se destaca, se enfrenta con él, lo provoca y lucha, lo vence o es vencido. Dentro del espíritu encuentra un segundo mundo. El espíritu produce innumerables formas que perduran con una autonomía especialísima, independientes del alma que las crea, y de otra alma cualquiera que las acepte o rechace. El sujeto, al encararse con el arte, el derecho, la religión, la técnica, la ciencia, la moral, no sólo se siente alternativamente atraído o rechazado, confundido con él, como si fuera un trozo de su yo, o ajeno e incontaminado; no; el espíritu, con la fijeza de sus formas, cuajadas, resistentes, se ha convertido en objeto, se ha contrapuesto a la vital corriente, a las tensiones variables, a la radical solvencia del alma subjetiva; el sujeto, intimando como espíritu con el espíritu, pero, por eso mismo, desviviendo en infinitas tragedias la profunda contradicción entre la vida subjetiva, sin pausa, pero limitada en el tiempo, y sus contenidos, que, una vez creados, quedan ahí parados, pero valen para todos los tiempos.

En este dualismo se alberga la idea de la cultura. A su base, un hecho interior que podríamos mentar, en su totalidad, sólo metafórica y borrosamente, diciendo que es el camino del alma hacia sí misma. Ningún alma es sólo aquello que momentáneamente es, sino que conlleva—no realmente, pero, sin embargo, de alguna manera—algo más, algo que es

superación y perfección de sí misma y que se da preformativamente. No aludimos a ningún ideal nominativo, fijado en un lugar—es un decir—cualquiera del mundo espiritual; no, sino a la liberación de una fuerza de tensión encerrada en sí misma, al desarrollo de su germen más auténtico, que crece en forma acompasándose a impulsos propios. Del mismo modo como la vida—y no digamos nada la vida potenciada en conciencia—contiene su pasado en forma mucho más inmediata que cualquier trozo de materia inorgánica, y lo pretérito pervive en la conciencia según su contenido primitivo y no sólo como causa mecánica de posteriores transformaciones, así también abarca su futuro en una forma que no encuentra parangón en lo no vivo. En cada uno de los momentos de un organismo que crece y se multiplica, la forma futura vive ya con una tal necesidad y con una tal anticipación que no se puede pensar analógicamente, por ejemplo, en la relación entre el muelle tenso y su relajación. Lo no vivo posee nada más que su presente momentáneo; la vida se extiende de manera incomparable entre el pasado y el futuro. Todos los movimientos del alma del tipo de la voluntad, del deber, de la vocación, de la esperanza, no son sino prolongación espiritual del destino fundamental de la vida: en el presente comprender el futuro y ello en una forma peculiarísima que constituye el proceso vital. Esto no reza sólo para desarrollos y perfeccionamientos aislados, sino para la persona toda, que lleva prefigurada en líneas invisibles una imagen cuya verificación hará de ella, de su posibilidad, que es ella, su realidad plena. Nada importa que las potencias del alma maduren y se acrisolen con tareas y empeños reducidos, provinciales; por debajo o por encima funciona la exigencia fundamental de que, con todo eso, el alma toda cumple la promesa que es, y todos los logros particulares no parecen tener otro sentido que el de caminos diversos por los que el alma va hacia sí misma. He aquí —salvando, claro es, la gran distancia que separa una formulación simbólica de su verdadera realidad—el supuesto metafísico, si se quiere llamar así, de nuestro ser práctico y afec-

tivo: la unidad del alma no consiste en que abarca homogéneamente los desarrollos de cada una de sus fuerzas, sino en que estas fuerzas, al desarrollarse, desarrollan el alma en su totalidad, desarrollo al que ya se le ha señalado interiormente, como fin, un *desenvolvimiento*, al que conspiran las facultades y perfecciones singulares. Y aquí se nos perfila el concepto de cultura, en congruencia, a lo que parece, con el sentido de la palabra. No somos cultos por el mero hecho de haber cultivado en nosotros este saber o aquella capacidad particular; sino cuando todos estos logros particulares sirven para el desenvolvimiento del alma misma, del centro, desenvolvimiento que va comprometido en esos logros, pero que no se identifica con ellos. Nuestros empeños conscientes los dedicamos a intereses y propósitos particulares, y por esta razón el desarrollo de cada hombre se presenta como un haz de líneas de crecimiento que se extienden en direcciones y longitudes diversas. Pero el hombre no resulta cultivado, culto, por ninguna de estas singulares trayectorias acabadas, sino sólo cuando impliquen, a la vez, el desarrollo de la indefinible unidad personal. Con otras palabras: la cultura es el camino que recorre la *cerrada* unidad de la persona, a través de una desplegada diversidad, para llegar a una *desenvuelta* unidad. Pero siempre, el desarrollo tiende hacia algo que, cargado en las fuerzas germinativas de la persona, se esboza como su plan ideal. También en esta ocasión el lenguaje es guía seguro. La fruta comestible que el trabajo del hortelano ha conseguido de un fruto silvestre se llama fruta de cultivo; o se dice: el árbol silvestre ha sido cultivado hasta dar un árbol frutal. Con el mismo árbol se ha podido preparar un mástil, y con un trabajo no menor, y, sin embargo, no decimos que el tronco ha sido cultivado, hasta dar un mástil. Esta diferencia en la expresión alude visiblemente a que el fruto, aunque no se logra sin trabajo humano, surge exclusivamente de las fuerzas propias del árbol, realizando la posibilidad prefigurada en su índole, mientras que la forma del mástil de un tronco se incorpora mediante un esquema finalista completamente ajeno al árbol, en

manera alguna preformado en sus tendencias naturales. En este mismo sentido, todos los posibles conocimientos, actitudes, refinamientos de un hombre, no nos autorizan todavía para decir de él que sea un hombre cultivado, culto, cuando todas esas cualidades actúan como añadiduras, que proceden de una región de valores extraña a su personalidad y continúan permaneciendo radicalmente extrañas, extrínsecas. En un caso semejante, el hombre posee cultivos, culturas, pero él mismo no ha sido cultivado, no es culto; que esto no se produce más que si los contenidos supra-personales acogidos desarrollan en su alma, por una especie de armonía preestablecida, aquello que es su impulso más auténtico y que esboza en él, anticipadamente, su completo acabado.

Aquí se nos manifiesta, por fin, esa condición de la cultura que hace de ella una solución de la ecuación sujeto-objeto. Negamos su presencia allí donde la perfección no es sentida como autóctona irradiación del centro del alma; pero tampoco se da con sólo la irradiación o desarrollo propio, si éste no reclama medios y estaciones objetivas, extrínsecas. Muy diversos son los caminos que conducen el alma efectivamente hacia sí misma, es decir, a la verificación de su pleno y más auténtico sentido, el que le está prescrito, que, en un principio, no pasa de ser una posibilidad. Pero si recorre el camino por dentro nada más, con el entusiasmo religioso, con el sacrificio moral, el señorío intelectual, la armonía de su vida, es muy posible que no haya penetrado en los dominios específicos de la cultura. No porque haya prescindido de ese algo más o menos superficial que el lenguaje califica peyorativamente de mera civilización. No se trata de esto. Pero no hay cultura, no se es culto—si tomamos esta expresión en su más profundo y puro sentido—cuando el alma recorre el camino hacia sí misma, desde la posibilidad de nuestro verdadero yo a su verificación, con sólo sus fuerzas personales subjetivas—a pesar de que, desde una perspectiva suprema, semejantes viajes sean quizá los más preciosos—; lo que, de ser cierto, demostrará, sencillamente, que la cultura no es el valor definitivo del alma.

El sentido específico de la cultura se alcanza cuando el hombre incorpora en el transcurso de su desarrollo algo extrínseco, exterior a él, cuando el camino recorrido por el alma atraviesa valores y series que no son subjetivamente psíquicas. Aquellas formas objetivas de que hablé al principio, arte, moral, ciencia, religión, derecho, técnica, normas sociales, significan otras tantas estaciones que tiene que atravesar el sujeto para alcanzar ese valor suyo peculiar que es su cultura. Tiene que incorporar *estas* formas, pero tiene también que incorporarlas, y no dejarlas subsistir como meros valores objetivos. Constituye la gran paradoja de la cultura que la vida subjetiva, sentida por nosotros en su corriente continua, y que tiende por sí misma a su acabado interior, no puede lograrlo por sí sola, sino valiéndose de esas formaciones que se le presentan con un aspecto completamente extraño, herméticamente cristalizadas. La cultura nace—y esto es lo esencial para su comprensión—en la concurrencia de dos elementos que, aisladamente, no la contienen: el alma subjetiva y el producto espiritual objetivo.

Aquí radica la importancia metafísica de esta formación histórica que llamamos cultura. Toda una serie de ocupaciones decisivas del hombre no acaban de calzar el puente entre el sujeto y el objeto o, si lo logran, vuelve a desmontarse inmediatamente; así ocurre con el saber, con el trabajo, sobre todo, con el arte y la religión, en muchas de sus direcciones. El espíritu se ve frente a un ser, hacia el cual tiende tanto por fuerza como por propia espontaneidad; pero el espíritu permanece eternamente en las vías de su propio movimiento, en un círculo que no hace más que rozar el ser, y en el momento en que, a punto de precipitarse por la tangente de su trayectoria, pretende penetrar en él, la inmanencia de su ley le recoge y obliga a seguir hilvanando su propio movimiento. En la formación de la dualidad conceptual sujeto-objeto, como correlatos que no encuentran sentido sino en su reciprocidad, se presiente ya la superación del dualismo último, inconmovible. Ahora bien, las ocupaciones a que hemos aludido transponen

el concepto dual en un plano o atmósfera especial que amino-ra la radical extrañeza de sus dos elementos y permite cierta compenetración. Pero como esta compenetración no tiene lugar sino con modificaciones originadas por las condiciones atmosféricas propias de cada plano, no les es posible a esas ocupaciones superar radicalmente la extrañeza de las partes, y no pasan de ser, por lo tanto, ensayos finitos para resolver un empeño infinito. Pero nuestra relación con aquellos objetos en los cuales, al incorporarlos, nos cultivamos, es de otro tipo, porque esos objetos son ya espíritu que se ha hecho objetivo en esas formas éticas, intelectuales, sociales, estéticas, religiosas y técnicas; el dualismo con que se enfrenta el sujeto, que no puede rebasar sus propios límites, a un objeto que descansa en sí mismo, sufre una conformación especialísima cuando las dos partes son espíritu. El espíritu subjetivo, para entrar en relación con el objeto en que se lleva a cabo su cultivo, su cultura, tiene que abandonar su subjetividad, pero no su espiritualidad. Esta es la única manera de que la forma dual de la existencia, implicada inmediatamente por la textura del sujeto, se organice en una íntima reciprocidad unitaria. Aquí ocurre una objetivación del sujeto y una subjetivación del objeto que constituye lo específico del proceso cultural y nos muestra su forma metafísica, que rebasa sus diversos contenidos particulares. Para comprender, pues, profundamente este proceso, es menester llevar a cabo un análisis penetrante de esa objetivación del espíritu.

Arrancábamos en este trabajo de la profunda extrañeza o enemistad existente entre el proceso vivo y creador del alma, por una parte, y sus productos y contenidos, por otra. Al alma, en algún sentido creadora, cuya vida se desenvuelve vibrante, sin pausa, sin límites, se le enfrentan productos ya firmes, inconmovibles, que contagian lo vivo, solidificándolo y estancándolo inquietantemente muchas veces, como si la creadora movilidad del alma se pasmara ante sus propios engendros. He aquí una de las formas fundamentales de nuestro sufrir con nuestro pasado, nuestros dogmas, nuestras fantasías. Esta

discrepancia que se dispara inmediatamente entre el estado de agregación de la vida interior y el de sus contenidos, es racionalizada, en cierta medida, y se siente con menos acuidad, porque el hombre, con su creación teórica o práctica, coloca esos productos suyos en un mundo independiente, el del espíritu objetivado. La obra exterior o inmaterial en que se decanta la vida psíquica es sentida como un valor especial, y aunque la vida, al decantarse, aboca en un callejón sin salida, o sigue su curso arrojando a la orilla sus productos, sin embargo, la riqueza específica del hombre está representada por el hecho de que los productos de la vida objetiva forman parte de un orden quieto de valores, orden religioso, moral, artístico, técnico o jurídico. Al revelarse esos productos como portadores de tales valores, como miembros de tales series, no sólo pierden, por su recíproca implicación y sistema, aquel impenetrable aislamiento con que se alejaban del íntimo proceso vital, sino que este proceso adquiere una relevancia que no hubiera logrado con su puro dinamismo irrefrenable. Al objetivarse, el espíritu recibe un matiz de valor que, si es verdad que nace en la conciencia subjetiva, sirve a ésta para mentar algo que está más allá de ella. No es menester que el valor sea algo positivo, en sentido de bueno, sino que el solo hecho de que el sujeto ha creado algo objetivo, que su vida se ha encarnado fuera de sí misma, esto es lo que se siente como importante, porque justamente la autonomía de este objeto formado por el espíritu puede salvar ese desnivel inabordable entre el proceso de la conciencia y sus contenidos. Que, así como las representaciones espaciales, naturales, aplacan el desasosiego provocado por su compacta resistencia dentro de la corriente de la conciencia, legitimando ésta su solidez en la relación con un mundo exterior objetivo, también la objetividad del mundo espiritual presta el servicio correspondiente. Sentimos cómo toda la vitalidad de nuestro pensamiento, toda la espontaneidad de nuestra acción, se hallan anudadas, respectivamente, a normas lógicas y morales; todo el curso de nuestra conciencia se llena de conocimientos, tradiciones, im-

presiones de un ambiente elaborado, en la forma que sea, por el espíritu; la solidez, la indisolubilidad química, diríamos, de todo esto, mientras se va produciendo como representación, como contenido psíquico subjetivo, patentiza una problemática dualidad frente al ritmo infatigable del proceso psíquico subjetivo. Pero desde el momento en que pertenece también a un mundo ideal, por encima de la conciencia individual, ese dualismo encuentra fundamento y razón. Lo que decide del sentido cultural de un objeto, que es lo que nos importa en este momento, es que en él se hallan cobijados voluntad e inteligencia, individualidad y sentimiento, fuerzas y temple de almas individuales (y también de su colectividad). Sólo cuando ha ocurrido esto, es cuando esos elementos significativos del alma han alcanzado la meta de su destino. En la alegría del creador, sea grande o pequeña, junto a la descarga de la tensión interna, la prueba de la fuerza subjetiva, la satisfacción por el ideal realizado, parece haber, casi siempre, una especie de satisfacción objetiva, la alegría porque la obra está ahí, enriqueciendo con una más el cosmos de las cosas preciosas. Como que acaso no haya ningún disfrute personal de la propia obra más sublime que el sentirla en su carácter impersonal, desligada de todas nuestras impresiones subjetivas. Y así como estas objetivaciones del espíritu están más allá de los procesos vitales que las originaron, lo están igualmente de esos otros procesos vitales que dependen de ellos como su consecuencia. Las organizaciones sociales, los adelantos técnicos, las obras de arte y el conocimiento científico de la verdad, las costumbres y la moralidad suscitan nuestra admiración, en primer lugar, por su influjo bienhechor en la vida y en la expansión de las almas; pero a menudo, por no decir siempre, se oculta en esa admiración el reconocimiento de que esas creaciones están ahí, y que el mundo abarca también los productos del espíritu; en nuestro empeño valorativo se destaca una línea que se detiene ante la presencia autónoma de lo espiritual objetivo, que no rebasa sus términos definitivos buscando las consecuencias que pudiera producir en el alma humana. Junto

al placer subjetivo que nos produce la vivencia de una obra de arte, nos damos cuenta de que se trata de un valor especialísimo, que está ahí, sencillamente, y que el espíritu lo ha creado como habitáculo. Así como en la voluntad del artista se destaca una línea que desemboca en la existencia propia, distante, de la obra de arte, y a la complacencia en la expansión de la propia fuerza creadora se mezcla una valoración objetiva, lo mismo ocurre con la actitud del que se impresiona artísticamente. Y ello con marcada diferencia respecto a los valores que adscribimos a las cosas ya dadas, lo objetivo puramente natural. Porque tales cosas, el mar, las flores, los Alpes, el cielo estrellado, poseen eso que pudiéramos llamar su valor en los reflejos que provocan en el alma subjetiva. Porque en cuanto nos desprendemos de todo antropomorfismo místico o mítico de la Naturaleza, ésta se nos presenta como un nexo total, compacto, cuyas leyes imperturbables no toleran que una parte de ella muestre un acento específico, ni tan siquiera una existencia delimitada objetivamente frente a las demás. Son nuestras categorías humanas las que destacan estos trozos a los que nosotros anudamos reacciones estéticas, elevadoras, de trascendencia simbólica: eso de que la belleza de la Naturaleza es algo "beatífico en sí mismo", está bien como ficción poética; pero una conciencia que busca la objetividad tiene que reconocer que ninguna beatitud posee esa belleza, si no es la que provoca en nosotros. Por tanto, mientras que los productos de las potencias pura y simplemente objetivas no pueden ser valiosas sino de modo subjetivo, los productos de las potencias subjetivas se nos presentan como objetivamente valiosos. Las formaciones, materiales e inmateriales, en las que el querer y poder de los hombres, su saber y su sentir han dejado su impronta, constituyen ese algo objetivamente presente que potencia y enriquece la vida aun cuando hacemos abstracción absoluta de su contemplación, utilización o disfrute. Puede que valor y significación, sentido y relevancia procedan exclusivamente del alma humana, y así lo atestigua constantemente la estimación que recibe lo natural, pero esto

para nada impide el valor objetivo de aquellas formaciones en que se han plasmado fuerzas y valores psíquicos creadores e informadores. Una salida del sol que no ha sido vista por nadie, por ningún ojo humano, no hace que el mundo sea más precioso o sublime, porque su objetiva facticidad no ofrece asidero alguno para esta clase de categorías; pero en cuanto un pintor transpone ese amanecer en un cuadro, aderezándolo con su sensibilidad, su sentido de la forma y del color, su capacidad expresiva, consideramos esa obra—sin detenernos a explicar, por el momento, en virtud de qué categorías metafísicas—como un enriquecimiento, como un valor más en la existencia; el mundo se nos antoja más digno de existir, más cercano a su verdadero sentido cuando la fuente de todos los valores, el alma humana, se vierte en hechos que pertenecen, a la vez, al mundo objetivo, y a las que nada les va ni les viene si otras almas conjuran luego el valor que mágicamente ha sido encapsulado en ellos para disolverlo en la corriente de su subjetiva sensibilidad. La salida del sol y el cuadro que la representa, a su manera, son dos realidades; pero mientras que la primera recibe su valor al ser vivida por sujetos psíquicos, la segunda, en que ha cuajado ya vida conformándose en objeto, representa algo definitivo, que no requiere ninguna nueva subjetivación, y donde hace alto nuestra estimativa.

Si extremamos estos dos momentos hasta su polaridad, nos queda, a un lado, la estimativa de la vida subjetiva, que no sólo crea todo sentido, valor, significación, sino que continúa albergándolos con exclusividad. Pero, por otro lado, no es menos natural y comprensible el destacar radicalmente el valor que ha cuajado en objeto. Claro que no se halla limitado a la producción original de las obras de arte, de las religiones, de las técnicas y de los conocimientos: cualquier cosa que un hombre haga, si pretende tener un valor, tiene que ser una aportación al cosmos ideal, histórico, materializado, del espíritu. El valor no se adhiere a la subjetiva inmediatez de nuestro ser y nuestro obrar, sino a su contenido objetivamente nor-

nificado, objetivamente ordenado, de modo que, en última instancia, sólo estas normas y órdenes contienen sustancia valiosa, que comunican al dinámico acaecer personal. La autonomía de la voluntad moral, de Kant, no reviste valor alguno como psicológica facticidad, sino que lo cobra al realizarse en una forma que consiste en objetiva idealidad. Aun las mismas opiniones y la personalidad toda cobran un sentido, en bien o en mal, porque pertenecen a un reino sobrepersonal. Al enfrentarse estas valoraciones del espíritu subjetivo y del objetivo, la cultura pasea su unidad entre las dos, porque representa aquel tipo de plenitud individual que sólo puede llevarse acogiendo o utilizando una de esas formaciones de carácter sobrepersonal que, en algún sentido, se hallan fuera del sujeto. Porque éste no podrá alcanzar el valor específico que es su cultura, si no lo busca por el camino de las realidades espirituales objetivas; y éstas no pueden convertirse en valores culturales si no recogen y hacen pasar a su través el camino que conduce al alma hacia sí misma, desde su estado que podríamos llamar natural a su estado cultivado o cultural.

Podríamos también perfilar de este otro modo la estructura del concepto de cultura. No existe ningún valor cultural que no sea más que valor cultural; para ser tal, tiene que ser, también, un valor en una serie real. Pero, por su parte, allí donde hay un valor de esta clase que favorece un interés o facultad cualquiera de nuestro ser, significará, a la vez, un valor cultural, cuando este desarrollo por él promovido suponga para el yo total un acercamiento hacia su unidad terminal. Sólo así se comprenden dos manifestaciones negativas y recíprocas de la historia del espíritu. Por una parte, que hombres profundamente prendidos por la cultura patenticen una sorprendente indiferencia, hasta desviación, respecto a los contenidos reales de la cultura—porque no logran descubrir la especialísima contribución que suponen para el desarrollo de la personalidad total, y no existe, en verdad, ningún producto humano que tenga que aportar, necesariamente, tal contribución, pero tampoco ninguno que no pudiera aportarla.

Por otra parte, que haya fenómenos que no parecen ser otra cosa que valores culturales, así ciertos refinamientos y formalismos propios de épocas supermaduras y cansadas. Porque allí donde la vida se ha vaciado de sustancia y sentido, todo desarrollo ascensional del individuo no es más que esquemático, incapaz de encontrar alimento y estímulo con el contenido de las cosas y de las ideas, como ocurre con el cuerpo enfermo, que no puede asimilar la materia de aquellos alimentos que dan fuerzas y hacen crecer al sano. En semejante caso, el desenvolvimiento individual no extrae de las normas sociales más que la corrección de la conducta externa de las artes, una complacencia estéril de los adelantos técnicos, la comodidad y facilidad de la vida diaria, y se origina una especie de cultura formal, subjetiva, no intrincada con el elemento real que da plenitud al concepto de una cultura concreta. Existe, pues, una sobreestimación del centro de la cultura que se desentiende del contenido real de los factores objetivos de esa cultura, contenido que, naturalmente, no puede ser absorbido en su totalidad por su función cultural; pero también existe una cultura, tan debilitada y exangüe, que no es capaz de apropiarse los factores objetivos a través del contenido real. Ambos tipos, que se revelan a primera vista, como protestas efectivas contra la vinculación de la cultura personal a entidades impersonales, evidencian, por el contrario, la necesidad de esa vinculación.

En la cultura se aúnan los dos últimos y decisivos factores de la vida; lo pone de relieve el hecho de que el desarrollo de cada uno de ellos puede desenvolverse con una independencia tal, que no sólo prescinde de la motivación que pudiera prestarle el ideal de la cultura, sino que la rechace expresamente. Porque la mirada orientada en una u otra dirección se siente como desviada si se procura una síntesis entre las dos. Precisamente, los espíritus que crean los contenidos permanentes, el elemento objetivo de la cultura, se resistirían de seguro a reconocer como motivo y valor de su aportación la idea de cultura. La situación es más bien esta otra. En el fundador de religión, en el artista, en el estadista, en el inventor, en el sa-

bío, en el legislador, actúan dos cosas: la expansión de su fuerza profunda, potenciación de su vida a las alturas en que desprende contenidos culturales, y, por otra parte, la pasión por la cosa, en cuya presencia independiente el sujeto se desliga de sí mismo, se hace para sí indiferente. En el genio, estas dos corrientes son una sola; para él forman una inseparable unidad el desarrollo del espíritu subjetivo en razón de sí mismo, de su impetuosa fuerza, y la desinteresada entrega a la tarea objetiva. La cultura es siempre, como vimos, una síntesis. Pero la síntesis no es la sola forma ni la más inmediata de unidad, ya que presupone, precedente o correlativamente, la dispersión de los elementos. Sólo una época de temperamento tan analítico como la nuestra podía ver en la síntesis la forma más profunda, si no la única, de relación del espíritu con el mundo, siendo así que existe una unidad primordial, indiferenciada, que destaca los elementos analíticos de sí misma—como el germen orgánico despliega la diversidad de sus miembros—, por lo que se halla fuera de todo análisis y síntesis. Unas veces, el análisis y la síntesis se producen sobre esa unidad en sucesiva reciprocidad; otras, la síntesis procura secundariamente la unidad de los elementos analíticamente separados, unidad que es muy otra que la que precede a toda separación. El genio creador posee esa unidad primordial de lo subjetivo y objetivo, que es menester que se escinda para que vuelva a reinstaurarse en forma completamente distinta, sintética, en el proceso cultural del individuo. Por esta razón, el interés por la cultura supone el interés por el mero desenvolvimiento del espíritu subjetivo y el interés por la entrega absoluta a la cosa; intereses que no se mueven en un mismo plano, sino que, secundariamente, reflexivamente, se adjunta el elemento universal abstracto, que trasciende los inmediatos impulsos interiores del alma. No hay cultura mientras el alma se reduzca a recorrer su camino dentro de sus propios dominios, sin salir de sí misma, logrando un desenvolvimiento estricto, a la letra, de su propio ser, y es indiferente la forma concreta en que ello ocurra.

Examinemos ahora el otro factor de la cultura: esos productos del espíritu que han logrado una existencia ideal especial, independiente de toda psíquica fluidez. Al contemplarlos en su aislada suficiencia, nos damos cuenta que tampoco su ser y valor más propios coinciden con su valor cultural; más todavía, su significación para la cultura queda, en ese plano, completamente inédita. La obra artística tiene que ser perfecta a tenor de las normas del arte, que nada tienen en cuenta que no sean ellas mismas, y que otorgan o deniegan valor a la obra con la misma despreocupación que si estuviera sola en el mundo; el resultado de la investigación no requiere más que su verdad; la religión, de nada se debe preocupar que no sea la salvación del alma; el producto económico tiene que ser precisamente eso, económico, y no reconoce, en cuanto tal, ningún otro criterio que no sea el económico. Todas estas series se mueven en el círculo hermético de sus propias leyes y para nada afecta a su sentido—acompasado a normas puramente objetivas y valederas para ellas solas—el que se involucren o no en ese desenvolvimiento subjetivo de las almas. Así se comprende que tropecemos, lo mismo en los hombres orientados exclusivamente hacia el sujeto que en los que miran únicamente al objeto, con una sorprendente indiferencia, cuando no aversión, contra la cultura. Quien busca solamente la salvación del alma, el ideal del poder personal, o la perfección interna, sin permitir la ingerencia de ningún elemento de fuera, prescinde en sus valoraciones de uno de los factores integrantes de la cultura, mientras que quien no busca más que la plenitud de la obra, para que ésta cumpla sólo con las exigencias de su idea y con ninguna más, prescinde del otro factor. El tipo primero, extremado, lo encontramos en el santo estilita, y el segundo, en la cerrazón especialista. Hay algo extraño, sin duda, en el hecho de que los portadores de valores indudablemente culturales, como son la religiosidad, la formación personal, los diversos tecnicismos, desprecien o combatan el concepto de cultura. Pero hay que pensar que la cultura es siempre síntesis de un desenvolvimiento subjetivo y un va-

lor espiritual objetivo y que, naturalmente, el representante exclusivista de uno de esos dos factores tiene que rechazar aquello que es su síntesis: la cultura.

Esta dependencia del valor cultural respecto a la colaboración de un segundo factor que se halla fuera de la serie de los valores propios del objeto, nos hace comprender por qué éste alcanza a menudo, en la escala de los valores culturales, un grado muy distinto del que le correspondería en atención a su efectiva importancia objetiva. Muchas obras artísticas, técnicas, intelectuales, que se hallan por bajo de lo ya logrado, poseen la virtud de disparar más eficazmente las fuerzas evolutivas de los hombres, sirviendo de puentes para su etapa superior. Ocurre que entre las impresiones que nos produce el espectáculo de la Naturaleza no son las más poderosas ni las más bellas las que provocan en nosotros una profunda beatitud, el sentimiento de que elementos sombríos y encadenados se han desatado de pronto en nosotros en armoniosa luz; un paisaje humilde, el juego de sombras de un mediodía estival nos sumen con más frecuencia en tal estado. Así también la autóctona significación y relevancia de una obra espiritual no decide por sí misma de su calibre dinámico en el terreno de la cultura. Porque lo decisivo para ésta es que la obra, el objeto, con su autónomo valor, sirva al desarrollo total de la personalidad. Y hay muchas causas que explican que el servicio prestado por la obra a la cultura puede estar en proporción inversa con su valor propio. Existen obras del hombre de un acabado tan definitivo que, por lo mismo, apenas permiten el acceso a ellas o que ellas desciendan a nosotros. Obras de este rango permanecen plantadas inamoviblemente; podremos, todo lo más, acercarnos a su solitaria perfección, pero no valernos de ella para nuestra propia cultura. Esto sucede con gran parte de lo antiguo, que para la sensibilidad moderna ofrece una hermética suficiencia que se resiste a ser incorporada a la marcha acelerada de nuestro desenvolvimiento; así se explica que muchos busquen otro fundamento a nuestra cultura. Lo mismo ocurre con ciertos ideales éticos. Las formacio-

nes objetivas de este tipo son, quizá, las más aptas para favorecer y dirigir el desarrollo personal. Sólo que, muchos de estos imperativos éticos, contienen un ideal tan impasiblemente perfecto, que no es posible extraer de él energías que nos ayuden en nuestro desenvolvimiento. A pesar del alto lugar que ocupan en la escala de las ideas éticas, se muestran inferiores, como elemento cultural, a otras ideas que, sin ser tan elevadas, se adaptan más fácilmente al ritmo de nuestro desarrollo y lo propulsan. Otra razón que explica esta desproporción entre el valor objetivo y el valor cultural de una formación espiritual reside en la unilateralidad del desarrollo favorecido por el valor primero. Hay muchos contenidos del espíritu objetivo que nos hacen más inteligentes o mejores, más felices o más diestros, pero sin más, es decir, que no favorecen el desarrollo de *nosotros*, sino de un aspecto o cualidad objetiva de nosotros; se trata, naturalmente, de diferencias muy tenues, no perceptibles exteriormente, que tienen raíz en la misteriosa relación existente entre nuestra unitaria totalidad y las diversas perfecciones y energías singulares. Claro que no podemos hacer mención de esa realidad completa y cerrada que llamamos sujeto más que como suma de esas singularidades, sin que, no obstante, sea el resultado de ellas la categoría del todo y las partes, única de que disponemos, no agota, en manera alguna, esta relación peculiarísima, única. Y cada una de esas singularidades, considerada aparte, presenta un carácter objetivo, pues podría residir indistintamente en diversos sujetos, y sólo con su dimensión personal, que es como se produce dentro de la unidad de nuestro ser, adquiere el carácter de subjetividad nuestra. Por el carácter primero se acerca a los valores objetivos, se inserta en nuestra periferia, y con esta periferia entramos en contacto con el mundo objetivo, lo mismo exterior que espiritual. Pero en el mismo momento en que la dimensión excéntrica se desliga de la dimensión centrípeta, surge la discrepancia; nos hacemos más conocedores, más diestros, más abundantes en placeres y disposiciones, quizá también más "instruídos", pero nuestra cul-

tura no avanza con el mismo ritmo, pues, si bien es verdad que pasamos de un haber y poder ínfimos a otros superiores, no lo es que pasemos de nuestra inferioridad a nuestra superioridad.

He llamado la atención sobre la posibilidad de la discrepancia entre la significación objetiva y la significación cultural de un mismo objeto, para evidenciar la dualidad fundamental de los elementos en cuya intrincación consiste la cultura. Se trata de una intrincación peculiarísima, única, en la que el desenvolvimiento cultural del ser personal es un estado que no existe sino en el sujeto, pero un estado de tal índole que no puede ser logrado más que mediando la recepción y aprovechamiento de contenidos objetivos. De aquí que la cultura sea una tarea infinita, ya que no es posible suponer como agotada la utilización de los momentos objetivos; además, el lenguaje se amolda con justeza a la descrita realidad, ya que las expresiones cultura religiosa, cultura artística, etc., que adjetivan un dominio objetivo (religión, arte, etc.), no se emplean, por lo común, para designar estados individuales, sino la situación del espíritu público, en el sentido de que en una determinada época existen muchos o poderosos contenidos espirituales de un cierto tipo, a través de los cuales se consigue la cultura de los individuos. En rigor, éstos podrán ser más o menos cultos, pero no cultos en esta o aquella especialidad. Una cultura especializada de los individuos no puede significar sino que el acabado cultural y, en cuanto tal, transespecial, del individuo, se ha realizado, principalmente, por medio del contenido al que hace alusión el adjetivo, o también puede significar que junto a su propia cultura ha desenvuelto un saber o poder en un dominio determinado. Por ejemplo, la cultura artística de un individuo, si pretende significar algo más que las perfecciones artísticas que pueden darse también en un hombre, por lo demás, inculto, nos da a entender que han sido las perfecciones artísticas las que han provocado el desarrollo total de la persona.

Pero, en este momento, en la estructura de la cultura se abre una cisura que, en verdad, estaba ya implicada en su fun-

damento, y que convierte la síntesis de sujeto-objeto—que es la significación metafísica de su concepto—en una trágica paradoja. El dualismo de sujeto y objeto presupuesto por la síntesis, no es solamente algo, por así decirlo, sustancial, que afecta al ser de ambos. Es que tampoco la lógica interna con que cada uno se desenvuelve coincide, sin más, con la del otro. Han sido creados determinados motivos jurídicos, artísticos, éticos —acaso al aliento de nuestra más profunda espontaneidad—, y, sin embargo, no dependen de nosotros las formaciones en que esos motivos se han de desarrollar; al crearlas o recibirlas seguimos, más bien, las directrices de una necesidad ideal puramente objetiva, y que no se preocupa de las exigencias de nuestra individualidad, por muy centrales que sean, en mayor grado que las fuerzas físicas y sus leyes. Es verdad, de una manera general, que el lenguaje piensa y poetiza por nosotros, es decir, que recoge los impulsos fragmentarios o encadenados de nuestro propio ser y los lleva a una perfección que no hubieran alcanzado ni aun en su pura condición interna. Ahora, que este paralelismo entre el desenvolvimiento subjetivo y el desarrollo objetivo no está regido por una necesidad lógica. A veces, sentimos el lenguaje como una fuerza natural extraña a nosotros, que desfigura y fragmenta, no sólo nuestras manifestaciones, sino también nuestras más íntimas menciones. La misma religión, que ha nacido del alma a la busca de sí misma, tiene también, una vez aparecida, ciertas leyes formativas que van desplegando su interna necesidad, y no siempre la nuestra. Eso que a la religión se reprocha a menudo como anticultural, no es sólo su eventual animadversión contra valores intelectuales, estéticos, morales, sino algo más profundo: que marcha por su propio camino atenta a su lógica inmanente, camino al que conduce a la vida misma; pero, sean cualesquiera los bienes trascendentales que el alma tropieza en esta vía, con mucha frecuencia no siempre lo es del alma hacia su totalidad terminal, a la que apuntan sus propias posibilidades, vía que, si recoge la significación de las formaciones objetivas, constituye lo que llamamos cultura.

Como las formaciones y conexiones impersonales están cargadas de un dinamismo lógico, se producen fuertes rozamientos con los impulsos y normas internas de la personalidad, los cuales rozamientos reciben con la cultura una construcción única, original. Desde que el hombre se dice a sí mismo "yo", desde que se ha convertido para sí mismo en objeto, un objeto por encima y por frente de sí mismo; desde que en esta forma del alma los contenidos de ella coinciden conexos en un centro, desde ese mismo momento tiene que surgir la idea de que todo aquello conexionado en su centro constituye también una unidad, un todo cerrado, que se basta a sí mismo. Pero ocurre que los contenidos con que el yo tiene que llevar a cabo esta organización de un mundo propio, cerrado, no le pertenecen exclusivamente; le están dados, desde un exterior espacial, temporal o ideal; constituyen, a la vez, contenidos de otros mundos distintos, sociales, metafísicos, conceptuales, morales, y en ellos poseen formas y conexiones recíprocas que no coinciden con las que presentan en el yo. A través de estos contenidos que el yo configura de modo particular, los mundos externos captan al yo y se lo llevan; y como van figurando los contenidos según sus propias exigencias, no los dejan centrarse en el yo. Puede que el hombre considere como su revelación más profunda el conflicto religioso entre la suficiencia o libertad del hombre y su engarzamiento en el orden divino; pero, lo mismo que el conflicto social entre el hombre como individualidad cerrada y como mero miembro del organismo social, no es más que un caso de aquel dualismo puramente formal en que nos compromete el hecho de que los contenidos de nuestra vida pertenezcan también a otros círculos. El hombre, innumerables veces, no sólo se encuentra en el punto de intersección de dos círculos de fuerzas y valores objetivos diferentes que pretenden llevarle cada uno por su lado, sino que se siente a sí mismo como centro que ordena armónicamente todos sus contenidos alrededor suyo, con arreglo a la lógica de la personalidad y, al mismo tiempo, como solidario con cada uno de los contenidos periféricos, que pertenecen, ade-

más, a otro círculo y que en él son solicitados por una ley dinámica distinta; ello es de tal modo que nuestro ser constituye, por decirlo así, el punto de intersección de sí mismo con un círculo extraño de exigencias. El hecho cultural constriñe íntimamente las dos partes en lucha, ya que el desarrollo de una de ellas lo condiciona con la inclusión de la otra, suponiendo, por tanto, el paralelismo o recíproca adecuación de ambas. El dualismo metafísico de sujeto y objeto, cuya superación está implicada por la estructura de la cultura, reaparece como discordancia entre los singulares contenidos empíricos de los desenvolvimientos subjetivos y objetivos.

Pero la cisura penetra más hondamente que con esta contraposición de contenidos contrarios, cuando lo objetivo se despoja de toda significación para el sujeto en virtud de sus determinaciones formales, es decir, de su independencia y de su carácter multitudinario. Hemos formulado el concepto de la cultura considerando que las energías psíquicas subjetivas consiguen una forma objetiva, independiente, en adelante, del proceso vital creador, y que estas formas vuelven a embarcarse en el proceso vital subjetivo de modo tal, que conducen al sujeto al acabado total de su ser central. Esta corriente que va del sujeto al sujeto pasando por el objeto, y en la cual cobra realidad histórica la relación metafísica entre sujeto y objeto, puede, no obstante, perder su continuidad; el objeto, en forma más esencial de la que ha sido indicada hasta ahora, puede despojarse de su significación mediadora, desmontando el puente que atravesaba su ruta cultural. Semejante aislamiento y enajenación frente al sujeto creador se produce, en primer lugar, en razón de la división del trabajo. Los objetos obtenidos mediante la cooperación de varias personas constituyen una escala en la que se ordenan en la medida en que la unidad del objeto de que se trate pueda ser referida a la premeditación de un individuo o que, por el contrario, haya surgido por sí misma a base de las aportaciones parciales de cada cooperador. En este último extremo se halla, por ejemplo, una ciudad no construída con arreglo a un plan preconcebido, sino ocasional-

mente, según necesidades e inclinaciones del momento y que, sin embargo, constituye en su totalidad una formación orgánicamente coordinada, visiblemente lograda y llena de sentido. En el otro extremo tendríamos el ejemplo de una fábrica en la que veinte trabajadores, sin conocimiento ni interés por el trabajo recíproco, actúan de conjunto, pero el resultado está previsto y dirigido por una conciencia personal; o el ejemplo de una orquesta en la que el que toca el oboe nada sabe de lo que tiene que hacer el violinista y, sin embargo, al seguir la batuta del director consigue una perfecta unidad con aquél. Entre estos dos extremos podríamos señalar aquellas realidades en las que la unidad, cuando menos externa, de su aspecto y significación, nos refieren a una personalidad directora y, sin embargo, proceden, en medida considerable, de la concurrencia accidental de las aportaciones más variadas de las personalidades más dispares y ajenas. He aquí, en términos absolutos, el tipo a que nos referimos: mediante la eficiencia de personas diferentes se origina un objeto cultural que no reconoce productor alguno de su totalidad, de su unidad presente y específicamente eficaz, y que no puede ser referida a una unidad correspondiente en un sujeto psíquico. La objetividad de los contenidos espirituales que los hace dependientes del ser o no ser aceptados, acogidos, resalta ya en el momento de su producción: es igual que los individuos lo hayan querido o no, el producto acabado, realizado corpóreamente, al que ningún espíritu le ha entreverado su actual significación, y puede comunicársela al proceso cultural como un niño que, jugando con las letras del alfabeto, compusiera por casualidad palabras con sentido; el sentido reside en la objetividad y concreción espiritual y no le empece que quienes lo produjeron no tuvieran de él la menor idea. En rigor, se trata de un caso muy extremado de un destino generalísimo de lo espiritual humano, que abarca también esos casos de división del trabajo. La mayoría de los productos de nuestra creación espiritual encierran una cierta cantidad de significado que no ha sido creada por nosotros. No me refiero a la falta de originalidad, a los valores

tradicionales, a la influencia de los arquetipos; porque, con todo esto, la conciencia podría ser creadora de todo el contenido de la obra con tal que devolviera, *tale quale*, aquello que había recibido. No; queremos decir que en la mayoría considerable de nuestras aportaciones objetivas se contiene algo importante que otros sujetos pueden recoger, pero que nosotros no hemos puesto. La conocida frase: "ningún tejedor sabe lo que teje", nunca es verdad tomada al pie de la letra, pero siempre lo es relativamente. El producto acabado contiene tonalidades, relaciones, valores a tenor de su autóctona realidad, sin que le afecte en nada que su creador supiera o no todo lo que iba a conseguir. Es un hecho tan misterioso como indiscutible que una formación material puede llevar consigo un sentido espiritual, objetivo, reproducible por cada conciencia, y que no ha sido colocado ahí por conciencia alguna, sino que inhiere a la estricta y genuina realidad de esa formación. En lo natural, el caso análogo no es cuestión: ninguna voluntad artística ha prestado a las montañas del Sur la pureza de estilo de su perfil, ni al mar alborotado su conmovedor simbolismo. Pero en todas las obras del espíritu colaboran, o pueden colaborar, en primer lugar, lo puramente natural; después, el contenido espiritual de sus elementos y de la conexión que resulte de ellos. En ellas se alberga siempre la posibilidad de captación de un contenido espiritual subjetivo, y se alberga de una manera objetiva—no podemos decir más—con total olvido de su origen. En un ejemplo extremado: un poeta compone algo enigmático, charadesco, pensando en una determinada solución; pero se encuentra otra clave tan certera y tan sorprendente como la pensada por él; no cabe duda que esta clave es tan "justa" como la del poeta, y, aunque para nada entró en sus cálculos al crear la obra, se halla presente en ella como objetividad ideal con no menor prestancia que aquélla. Desde el momento en que nuestra obra se ha destacado de nosotros, no sólo posee existencia y vida propias, que se desentienden de nosotros, sino que contienen en este su auto-ser —como si dijéramos, por gracia del espíritu objetivo—fuer-

zas y endebleces, partes y relevancias que nada deben a nosotros y de los que somos, acaso, los primeros sorprendidos.

Estas posibilidades, esta cantidad de independencia del espíritu objetivo, tienen que hacernos patente que, también allí donde es producido por la conciencia de un espíritu subjetivo, posee, luego de su objetivación, una validez independiente del espíritu subjetivo, y una posibilidad, no menos independiente, de resubjetivación; y ni tampoco es necesario que la posibilidad se actualice, como en el ejemplo citado, la clave segunda mantiene su espiritual objetividad antes, en y después de ser encontrada y aunque no sea encontrada. Esta peculiarísima estructura de los contenidos culturales—que, hasta ahora, hemos visto, es propia de los contenidos singulares y aislados—constituye el fundamento metafísico de esa independencia, preñada de consecuencias, con que crea y se dilata el reino de los productos culturales, como si fuera desmembrándose en virtud de una interna necesidad lógica, a menudo sin apenas relación con la voluntad y la persona de quien los produce, impasible ante el interrogante de cuántos sujetos han de recogerlos y aprovecharlos culturalmente y en qué medida y profundidad. El carácter de fetiche que Marx atribuye a los objetos económicos en la época de la producción de mercancías, no es sino un caso particular del destino general que afecta a todos los contenidos de la cultura. Estos contenidos están sujetos a la paradoja—y en progresión creciente con la cultura creciente—de que, creados por sujetos y destinados a sujetos, adoptan, entre tanto, una forma de objetividad que les obliga a seguir su inmanente línea lógica de desarrollo, y los hace indiferentes a su origen y a su fin. No se trata, es claro, de necesidades naturales, sino estrictamente culturales que, claro está, no pueden sustraerse a las condiciones físicas. Pero lo que hace que se vayan destacando unos de otros los productos del espíritu, como tales productos del espíritu, es la lógica cultural del objeto, no su lógica natural. De aquí arranca ese fatal dinamismo propio, autóctono, de toda técnica, cuando ha alcanzado un plano superior al del uso inmediato. Así se explica la ela-

boración de ciertos productos industriales, que han sido obtenidos por su proximidad con otros, y de los cuales no existe, en rigor, necesidad alguna; nos empuja la velocidad adquirida, la necesidad de recorrer hasta el cabo la dirección emprendida; la serie técnica exige, ella, ser completada por miembros que la serie psíquica, en realidad la definitiva, para nada necesita. Y de este modo se originan ofertas de mercancías que provocan, si miramos desde el plano cultural del sujeto, necesidades artificiales y sin sentido. No otra cosa ocurre en muchas ramas científicas. La técnica filológica ha alcanzado una finura y una perfección melódica incomparables; pero, por otra parte, los objetos en los que sería de interés cultural aplicar ese fino instrumental, no se presentan en la proporción adecuada, y, de este modo, se origina una pedantería huera y un laboreo exagerado de materias insignificantes; el método sigue trabajando por su propia cuenta, las normas siguen su camino, que no coincide ya con el de la cultura, que es una culminación de la vida. En muchos dominios de la ciencia se produce, así, lo que podríamos llamar saber superfluo—una suma de conocimientos metódicamente impecables, irreprochables—para el concepto abstracto de la ciencia, y que, sin embargo, se han desviado de la adecuada finalidad de toda investigación, y no aludo a una finalidad externa, sino a la ideal y cultural. La enorme oferta de fuerzas dispuestas, y a menudo con disposición para la producción espiritual, oferta favorecida, sin duda, por el bienestar económico, ha llevado a reconocer valor propio a toda clase de trabajo científico—valor que no es sino una convención, una conspiración, diríamos, de la casta académica—, ha llevado a un relajo, inquietantemente prolífico, del espíritu científico, pero cuyos productos son estériles en un sentido íntimo y duradero. Aquí tiene sus raíces ese culto fetichista del método que padecemos desde largo tiempo; una aportación cualquiera es preciosa desde el momento en que su método es impecable; así se da hábilmente carta de naturaleza a infinitos trabajos que ninguna conexión guardan con el verdadero desarrollo unitario del co-

nocimiento, por grande que sea la amplitud con que lo concibamos. Es obvia la objeción de que también las investigaciones, al parecer más insustanciales, han favorecido de manera sorprendente ese desarrollo. Pero se trata de casos bien fortuitos, como ocurren en todos los terrenos, que no nos podrán impedir que reconozcamos o neguemos valor y legitimidad a ciertas tareas ateniéndonos a lo razonable—que no es lo mismo que omnisciente—en nuestro tiempo. Nadie consideraría como sensato que se tratara de investigar en cualquier punto del planeta, y a todo aparato, la presencia de carbón o de petróleo, y, sin embargo, nunca está descartada la posibilidad de que, efectivamente, el producto en cuestión se halle presente en el punto señalado. Pero existe un límite de probabilidad respecto a la utilidad de los trabajos científicos que puede revelarse como erróneo en un caso entre mil, con lo cual no se habrá justificado el derroche de energías en los 999 casos restantes. Considerado desde el punto de vista histórico-cultural, esto no es más que una manifestación particular de ese arraigo de los contenidos culturales en un suelo en que son alimentados por otras fuerzas y dirigidos por otros fines que los culturales, y donde, sin poderlo remediar, florecen a menudo en flores muertas. La misma razón explica también que en la evolución del arte la capacidad técnica se haya podido desarrollar en tal grado que el arte se emancipa del servicio cultural. La técnica obedece a su propia lógica, va desplegando sucesivos refinamientos que, a la verdad, significan su perfección, pero no la del sentido cultural del arte. La desmesurada especialización que aqueja todos los dominios de la actividad humana, y que se nos impone con una especie de necesidad demoníaca, no es sino un caso particular de la condición general que rige los elementos de la cultura; los objetos poseen una lógica propia, no una lógica conceptual ni natural, sino la lógica que preside su desarrollo como obras humanas de cultura, y ateniéndose a esa su lógica se desvían de la dirección que pudiera involucrarlas en el desarrollo personal de las almas individuales. Por esta razón, no puede identi-

ficarse esta discrepancia con esa otra que ha sido denunciada tantas veces; que los medios se convierten y adquieren el valor de fines, como ocurre con tanta frecuencia en culturas avanzadas. Porque esto último es algo estrictamente psicológico, sin relación alguna con la objetiva conexión de las cosas. Pero nosotros nos referimos justamente a esta conexión objetiva, a la lógica inmanente de los objetos culturales; el hombre se convierte en mero paciente de la fuerza lógica que rige el desarrollo de los objetos y que los lanza por la tangente en el momento en que parecían incorporarse a la curva del desarrollo del hombre. He aquí la tragedia propia de la cultura. Porque, diferenciándolo de lo triste o perturbador, calificamos de trágica fatalidad el hecho de que las fuerzas que se encaminan a la destrucción de un ser nazcan de las capas más profundas de este mismo ser; con su aniquilamiento culmina un destino inicialmente implicado en él, destino que no es sino el desarrollo lógico de aquella estructura con la que el ser ha construído su propia positividad. El concepto común a toda cultura es que el espíritu crea algo objetivo, independiente, en cuya virtud puede tener lugar el desenvolvimiento del sujeto partiendo de sí mismo hasta llegar a sí mismo; pero ese elemento integrador, condicionador de la cultura, como es objetivo independiente, se halla predeterminado para un desarrollo autónomo, desarrollo para el que sigue utilizando constantemente las fuerzas de los sujetos, y comprometiéndolos en su propia trayectoria, sin por eso elevarlos a sus alturas personales: el desarrollo del sujeto no puede seguir la vía propia del desarrollo del objeto y si la sigue se pierde en un callejón sin salida o se vacía de su vida íntima.

Pero hay, todavía, una manera más enérgica de que el desarrollo cultural desplace al sujeto de sí mismo: la supuesta por la carencia de forma y límites del espíritu objetivo, que se debe a la ilimitación numérica de sus productores. Cualquiera puede aumentar el arsenal de los contenidos objetivados de la cultura sin tener para nada en cuenta los demás contribuyentes; este arsenal o tesoro cultural presenta, en cada

época, si se mira en conjunto, una coloración especial, es decir, un límite cualitativo que le viene de dentro, pero no un límite cuantitativo; es un mar sin fondo, ya que nada puede impedir que se agregue un libro a otro, una obra de arte a otra, una invención a otra invención: la forma de la objetividad posee, en cuanto tal, una capacidad ilimitada de recepción. Ahora bien, con esta inorgánica capacidad cumulativa, la forma de la objetividad adquiere proporciones inconmensurables para la forma de la vida personal. Porque la capacidad receptiva de la forma viva, no sólo está limitada en razón de la potencia y duración de la vida, sino en virtud también de una cierta unidad y de una relativa impenetrabilidad de la forma misma, y por eso tiene lugar una elección, dentro de un campo circunscrito, entre los contenidos que se le ofrecen como medios para su desenvolvimiento individual. Parece que esa inconmensurabilidad de la forma de la objetividad no habría de repercutir prácticamente, ya que el individuo puede eliminar todo aquello que no se adecúa a su propio desenvolvimiento. La cosa no es tan fácil. Ese tesoro inagotable del espíritu objetivado presenta sus exigencias al sujeto, despierta en él veleidades, le abruma con un sentimiento de impotencia, le enreda en su propia rueda, y acaba él embarcándose en el todo antes de haber dominado los contenidos singulares. Así se origina la problemática situación del hombre moderno: se siente rodeado por un número infinito de elementos culturales que no dejan de tener importancia para él, y que, sin embargo, tampoco tienen una decisiva importancia; se le presentan como una masa abrumadora, ya no puede asimilarse íntimamente todos los elementos, pero tampoco puede rechazarlos sin más, pues que forman parte, potencialmente, de la esfera de su desarrollo cultural. Se podría caracterizar este estado volviendo del revés la frase franciscana, *nihil habentes, omnia possidentes*, que daba a entender el absoluto desprendimiento de todas las cosas, porque a través de cualquiera de ellas el alma encontraba el camino de sí misma. El hombre de nuestro tiempo lo *tiene todo y no posee nada*.

Son experiencias que han sido expresadas en las más diversas formas; lo que nos interesa hacer resaltar ahora es su enraizamiento en el núcleo del concepto de la cultura. Todos los logros de la cultura se apoyan en lo siguiente: formaciones objetivas son incorporadas, sin perder su objetividad, al proceso ascensional de los sujetos, sirviendo de camino o medio. Nada decimos si, desde el punto de vista del sujeto, la perfección así obtenida es, en realidad, la más perfecta; pero el empeño metafísico que trata de lograr la unidad del sujeto y el objeto encuentra en este proceso, sin duda alguna, una de las garantías más visibles de su legitimidad, de que no se trata de una pura ilusión. Efectivamente, la interrogación metafísica encuentra aquí una respuesta histórica. En los dominios de la cultura el espíritu ha logrado una objetividad que le hace independiente de la eventualidad de subjetivas reproducciones y, al mismo tiempo, le pone al servicio del fin capital del desenvolvimiento central del sujeto. Mientras que las soluciones teóricamente metafísicas lo que hacen, en realidad, es cortar la cuestión, ya que tratan de evidenciar la nulidad de la contraposición sujeto-objeto, la cultura, por el contrario, mantiene el carácter contradictorio de las partes, la lógica metasubjetiva de las cosas elaboradas por el espíritu, a cuya vera el sujeto asciende de sí mismo sobre sí mismo. La aptitud fundamental del espíritu de poderse desligar de sí mismo, de poder enfrentarse consigo mismo como con un tercero, formando, conociendo, valorando y consiguiendo, de este modo, por primera vez, conciencia de sí, con la cultura ha alcanzado su máximo desarrollo, ha distendido el objeto en todo lo posible para reintegrarlo de nuevo al sujeto. Pero con esta lógica propia del objeto, a través de la cual el sujeto se recupera a sí mismo más acendradamente, se deshace la infusión de las dos partes. Lo que ya hicimos notar, que el creador no piensa, generalmente, en el valor cultural, sino en la significación real, objetiva, de la obra; significación medida por su idea, llega a alcanzar proporciones caricaturescas en virtud de las imperceptibles transiciones de un desarrollo

que discurre por las vías estrictas de una lógica objetiva, de especialización sin contacto alguno con la vida, la complacencia satisfecha con la mera técnica, sin preocuparse poco ni mucho de buscar el camino que lleva hacia el sujeto. Esta objetividad es la que hace posible la división del trabajo que puede agrupar para un solo producto las energías de todo un complejo de personas, sin preocuparse si después algún sujeto podrá recoger el *quantum* de espíritu y vida depositado en el producto, aplicándolo a su propio desenvolvimiento, o si, en realidad, no se satisface más que una necesidad periférica. Esta es la razón fundamental que inspira el ideal de Ruskin, cuando proclama la necesidad de sustituir el trabajo en masa de la fábrica por el individual del artesano. La división del trabajo desvincula el producto de cada uno de los productores; el producto se presenta, por decirlo así, con una objetividad independiente, muy apropiada para que pueda ser enfilado en el orden de las cosas, o para servir a un fin concreto, objetivamente determinado; pero, de ese modo, pierde la animación que le presta el hombre—todo el hombre a la obra toda—y que es la que hace posible que ésta pueda constelarse en el centro psíquico de otros sujetos. Por esta razón, la obra de arte representa un valor cultural incomparable, porque escapa a toda división del trabajo y lo creado conserva lo más íntimo del creador (por lo menos, en el sentido que interesa aquí, y prescindiendo de toda interpretación metaestética). Lo que en Ruskin pudiera parecer odio de la cultura es, en realidad, pasión por ella: pretende aminorar la división del trabajo, que desubjetiviza los contenidos culturales, prestándoles una objetividad des-almada, que les hace desplazarse del auténtico proceso cultural. La discrecional multiplicación de los contenidos del espíritu objetivo evidencia la trágica paradoja que implica ese desarrollo, según el cual, la cultura se halla vinculada a la objetividad de los contenidos; éstos, en razón de su objetividad, son entregados asimismo a su propia lógica, y sustraídos a la asimilación cultural por parte del sujeto. Como la cultura no posee la unidad de una forma con-

creta que abarcara todos sus contenidos, sino que cada creador puede colocar su creación junto a las anteriores—en un "punto" que ofrece todas las posibilidades del espacio infinito—, crece de este modo esa muchedumbre de cosas, de las que cada una reclama, con cierto derecho, ser reconocida como valor cultural y despierta en nosotros el deseo correspondiente. El que el espíritu objetivo carezca de forma considerado en su totalidad le permite una acelaración en su desarrollo que va dejando muy atrás al desenvolvimiento del espíritu subjetivo. Ahora bien, el espíritu subjetivo no acierta a defender su cerrada forma de los contactos, tentaciones, presiones de todas esas "cosas"; la prepotencia del objeto sobre el sujeto, que se actualiza de una manera general en el decurso cósmico, y que con la cultura se ve constreñida o contenida en un feliz equilibrio, vuelve a hacerse sentir en medio de ella merced a la ilimitación del espíritu objetivo. Que nuestra vida está sobrecargada de mil superfluidades que la encadenan, y de las que no puede deshacerse...; que el hombre culto recibe constantes sugestiones, estímulos, pero no llega a encontrar el momento de la creación propia...; que conocemos y disfrutamos de millares de cosas que no pueden ser prohijadas en nuestro desenvolvimiento, y que actúan, por tanto, como lastre..., todos estos lamentos no hacen sino formular diversamente una misma experiencia profunda: la de la emancipación del espíritu objetivado. Su presencia no quiere decir otra cosa sino que los contenidos de la cultura se atienen a una lógica que nada tiene que ver con los fines de aquélla y que cada vez les aparta más de éstos, sin que tampoco, por otra parte, el camino que recorre el sujeto haya sido limpiado de todas las cosas que se han hecho ya, cuantitativa y cualitativamente, inadecuadas, impracticables. Al revés; como este camino—el camino que el sujeto recorre para su cultura—está condicionado por el hecho de que los contenidos del alma se hagan independientes y se objetivicen, resulta que la cultura, desde el primer momento de su existencia, lleva consigo aquella condición—la forma que adquieren sus contenidos—que

está destinada a desviar, entorpecer, desconcertar y dividir su íntima esencia: ser camino del alma inicial para el alma terminal, acabada.

El gran empeño del espíritu: vencer, superar el objeto haciéndose a sí mismo objeto para poder volver después hacia sí, merced a ese enriquecimiento, se logra infinitas veces; pero es un triunfo éste a costa de la trágica sorpresa de que las leyes propias que rigen a ese mundo creado por él para conseguir su propio acendramiento se desenvuelven con una lógica y un dinamismo que, en creciente rapidez y a progresiva distancia, dispersa los contenidos de la cultura lejos de los fines de la misma.

LAS RUINAS

LAS RUINAS

La arquitectura es el único arte en que se apacigua y aquieta la gran contienda entre la voluntad del espíritu y la necesidad de la naturaleza; en la arquitectura llegan a perfecto equilibrio dos tendencias contrarias: la del alma, que aspira hacia arriba, y la pesantez, que tira hacia abajo. En la poesía, en la pintura, en la música, las leyes propias del material empleado han de someterse sin réplica al pensamiento artístico que en la obra consumada absorbe dentro de sí la materia hasta hacerla, por así decir, invisible. Ni siquiera en la estatuaria el pedazo de tangible mármol es la obra de arte; lo que a ésta dan de peculiar la piedra y el bronce, actúa sólo como un medio expresivo de la intuición creadora del espíritu. En cambio, la arquitectura, si bien utiliza y reparte el peso y la resistencia de la materia con arreglo a un plan ideal, permite empero que, dentro de éste, la materia actúe según su naturaleza inmediata y realice aquel plan como con sus únicas y propias fuerzas Este es el triunfo más sublime del espíritu sobre la naturaleza, comparable al que se obtiene cuando forzamos a un hombre a ejecutar nuestros designios, no subyugando su voluntad, sino sirviéndonos de ésta, de manera que mientras sigue sus leyes, en realidad obedece a nuestros planes.

Este equilibrio característico entre la materia que pesa y resiste pasivamente a la presión y la espiritualidad formadora que tiende hacia lo alto, queda, empero, destruído en el mismo momento en que el edificio cae en ruinas. Esto no significa, en efecto, sino que las fuerzas puramente naturales comienzan

a enseñorearse de la obra del hombre; que, al fin, la exacta compensación entre la naturaleza y el espíritu—representada por el edificio—se ha roto a favor de la naturaleza. Este desplazamiento del fiel se resuelve en una tragedia cósmica que envuelve, a nuestros ojos, toda ruina en las sombras de la melancolía; porque entonces la destrucción de la obra arquitectónica aparece como la venganza que toma la naturaleza contra la violencia que le hizo el espíritu, cuando la moldeó y conformó a su imagen y semejanza. Todo el proceso histórico de la humanidad consiste en el triunfo gradual del espíritu sobre la naturaleza que el espíritu encuentra fuera de sí, pero también, en cierto sentido, dentro de sí. Si en las demás artes el espíritu somete a su mandato las formas y los hechos naturales, la arquitectura ordena y ajusta las masas y sus fuerzas inmediatas, hasta que hacen visible la idea como por sí mismas. Pero sólo en tanto que la obra perdura en su perfección, se contrapesan y funden las necesidades de la materia con la libertad del espíritu, y la *vitalidad* de éste se expresa por entero en las puras fuerzas de peso y resistencia. Pero tan pronto como el hundimiento del edificio destruye la plenitud de la forma, naturaleza y espíritu vuelven a separarse y a manifestar la hostilidad primigenia con que luchan en todo el universo. Dijérase entonces que la forma artística sólo fué una violencia del espíritu, a la cual la piedra hubo de someterse a su pesar, y que la piedra, poco a poco, ha ido sacudiendo ese yugo para recobrar de nuevo la independencia de sus fuerzas.

Pero entonces las ruinas se aparecen como un fenómeno de mayor trascendencia y significación que los fragmentos de otras obras de arte destruídas. Un cuadro descascarillado, una estatua mutilada, un viejo texto poético, del que se han perdido palabras y textos enteros, siguen actuando solamente por virtud de las formas artísticas que les quedan aún o por lo que sobre tales residuos puede reconstruir la fantasía. No se ofrecen a la mirada con el aspecto de una nueva y cabal unidad estética, semejante a la que antes formaban, sino como una obra de arte, disminuída en algunas de sus partes. Las ruinas

de un edificio, en cambio, revelan que en las partes desaparecidas o destruídas se han desarrollado otras fuerzas y formas—las de la naturaleza—; de manera que los elementos artísticos que aún subsisten de la obra primitiva y los elementos naturales que ya se han instalado en ella, componen un nuevo conjunto, una característica unidad. Claro es que si atendemos a la finalidad con que el espíritu se había hecho cuerpo en el palacio o la iglesia, en el castillo o en el pórtico, en el acueducto o la columna conmemorativa, la forma ruinosa resulta un accidente fortuito y absurdo; pero un nuevo sentido se apodera de ese accidente, un sentido que abraza a la vez en unidad el azar y la forma espiritual, y que no se funda ya en una finalidad humana, sino que arraiga en aquel plano mucho más profundo donde los designios conscientes del hombre y la labor secreta de las fuerzas inconscientes de la naturaleza se encuentran en un tronco común. Por esta razón falta en algunas ruinas romanas, muy interesantes por otros motivos, el encanto peculiar de las ruinas; porque en ellas se manifiesta patente la destrucción por la *mano del hombre*, que anula la oposición entre la obra humana y la acción de la naturaleza, oposición sobre la cual se funda el sentido de las ruinas como tales ruinas.

Además, el carácter esencial de las ruinas queda anulado, no sólo por la destrucción activa del hombre, sino también cuando, con su pasividad, el hombre actúa como mera naturaleza; así sucede en muchas ruinas urbanas, todavía habitadas, que se encuentran en Italia, al lado de las anchas vías modernas. En este caso, la nota característica de la impresión que sentimos es que, aunque no son los hombres los que han destruído la obra del hombre, sino la naturaleza, son, sin embargo, los hombres quienes *han permitido la destrucción*. Este abandono, este dejar hacer, visto desde el punto de vista de la idea humana, es una pasividad positiva, si así puede decirse, porque el hombre se hace entonces cómplice de la naturaleza y adopta una manera de acción que es directamente opuesta a su verdadera esencia. Esta es la causa de que en las ruinas ha-

bitadas falte el equilibrio entre el elemento material y el elemento espiritual; ese equilibrio con que las dos tendencias actúan en las ruinas abandonadas. Y así las ruinas habitadas toman ese aspecto problemático, inquieto, a menudo insoportable, de lugares donde se ha retirado la vida y que, sin embargo, aparecen todavía como recintos y marcos de una vida.

Dicho con otras palabras: el encanto de las ruinas consiste en que una obra humana es percibida como si fuera exclusivamente un producto de la naturaleza. Las mismas fuerzas que por disgregación, erosión, hundimiento, invasión de vegetales han dado a la montaña su figura, se han ejercido también aquí sobre los muros. Ya el atractivo de las formas alpinas, que por lo general son pesadas, incoherentes, inaptas para ser gozadas artísticamente, descansa sobre el juego mutuo de dos direcciones cósmicas. El alzamiento volcánico o la lenta estratificación, levantaron la montaña; pero los accidentes meteóricos, la lluvia, la nieve, la disgregación y los desprendimientos; la disolución química y el efecto de la vegetación invasora, han aserrado, excavado el borde superior, derrumbado las partes levantadas y dado, en fin, al contorno de la montaña su forma actual. Sentimos, pues, el vivo empuje de aquellas dos tendencias contrapuestas, y, fuera de todo elemento estético formal, vivimos instintivamente dentro de nosotros mismos aquel conflicto y oposición, percibiendo así la significación de una figura, en cuya apacible unidad ambas energías se han conciliado. Pero en las ruinas este conflicto tiene lugar entre fuerzas pertenecientes a órdenes o partidos de la realidad mucho más separados y hostiles. La voluntad humana es la que ha erigido el edificio, y lo ha levantado hacia arriba; y el poder mecánico de la naturaleza es el que le da su aspecto, y lo tira hacia abajo y lo corroe y lo destroza. Aunque, sin embargo—si se trata todavía de ruinas y no de un montón de piedras—la naturaleza no permite que la obra recaiga en el estado informe de la materia bruta, sino que hace surgir una nueva forma, henchida de sentido, comprensible,

diferenciada desde el punto de vista de la naturaleza. En suma, la naturaleza ha hecho de la obra de arte el material para su creación, de la misma manera que antes el arte se había servido de la naturaleza como de materia para su obra.

En la coordinación de naturaleza y espíritu suele seguirse una jerarquía cósmica que considera la naturaleza como el cimiento, la materia primera o a medio elaborar y el espíritu como la cima y corona, como actividad que imprime la forma definitiva. Pero la ruina invierte este orden, puesto que en ella el acabado producto espiritual sucumbe ahora a las mismas fuerzas que trazaron el perfil de la montaña y la ribera del río. Cuando por este camino resulta un hecho de significación estética, complícase ésta con otra de carácter metafísico, como lo revela la pátina sobre el metal o la madera, el marfil o el mármol. También en este caso un proceso puramente natural ha atacado la superficie de la obra humana y hecho crecer sobre ella una cutícula que la recubre por entero. El encanto fantástico y suprasensible de la pátina consiste en la misteriosa armonía por virtud de la cual el producto humano se embellece merced a una acción químico-mecánica y la obra deliberada del espíritu se transforma por un efecto indeliberado e imprevisible en algo nuevo, en una unidad, a veces más bella que la primitiva. Pero en las ruinas, sin perder este mismo encanto, agrégase otro de igual carácter, que consiste en que la destrucción de la forma espiritual por el efecto de las fuerzas naturales, la inversión de los rangos que ocupan el espíritu y la materia, se nos aparece como un retorno a la "buena madre", que así llamaba Goethe a la naturaleza. El dicho de que "todo lo humano procede de la tierra y en tierra ha de convertirse", álzase aquí por encima de su triste nihilismo. Entre el instante en que no ha sido formado todavía y el instante en que ha vuelto al polvo, entre el "aún no" y el "ya no", existe una posición positiva del espíritu, cuando éste ya no recorre en verdad sus altas cimas, sino que saturado de la rica opulencia de ellas desciende y regresa al seno de la tierra madre. Es, por decirlo así, el otro polo del "momento fecundo", del momento

en que aquella riqueza brillaba ante sus ojos, como una anticipación: pero ese momento, ahora ya pasado, las ruinas lo miran en visión retrospectiva.

Mas si la potencia de la naturaleza dominando y venciendo a la obra de la humana voluntad puede ser motivo de fruición estética, ello obedece a que nunca han caducado los derechos y pretensiones de la naturaleza sobre la obra, por muy elaborada que ésta haya sido por el espíritu. La materia, las calidades inmediatas siguen perteneciendo al mundo de la naturaleza, y cuando ésta recobra su señorío y empuña de nuevo el cetro no hace más que ejercer un derecho que hasta entonces no había reclamado, pero al que nunca había renunciado. Por eso las ruinas suelen actuar como un motivo trágico—pero no triste—; porque la destrucción no es un accidente sin sentido, que haya sobrevenido de fuera, sino la realización de una tendencia que yacía recóndita en las más esenciales capas de la obra destruída. Por análoga causa, cuando decimos que tal o cual persona es "una ruina de hombre", la impresión que nos produce carece a menudo de ese elemento estético que toca a lo trágico y revela la interna justicia de la destrucción. Porque, aun cuando también en este caso el sentido de la frase es que las tendencias del espíritu que llamamos "naturales" en estricto sentido—los impulsos e inhibiciones procedentes del cuerpo, las inercias, los accidentes, los signos precursores de la muerte—oprimen y esclavizan los elementos específicamente humanos y racionales del alma, sin embargo, para nuestro sentimiento, no significa esto que posean esas tendencias un derecho interno a sobreponerse. Antes, por el contrario, semejante derecho no existe en absoluto. Tal vez con error, tal vez con acierto, creemos nosotros que a la esencia del hombre no le son inherentes esas gravitaciones hacia abajo opuestas al espíritu. Sobre todas las cosas del mundo exterior le reconocemos a la naturaleza un derecho que nace cuando la cosa nace. Pero sobre el hombre, no. Por esto la ruina humana—si prescindimos de otras consideraciones y complejos—suele ser más triste que trágica y carece de aquel sosiego metafísico que acom-

paña la decadencia del edificio material, como si procediese de un profundo *a priori*.

Este carácter de retorno al seno nativo no es más que una manera de interpretar esa impresión de paz que a su alrededor difunden las ruinas. A ella debemos añadir esta otra: que las dos potencias cósmicas, la ascendente y la descendente, colaboran en las ruinas como en una imagen aquietante de realidad puramente natural. Para mejor expresar esta apacibilidad, la ruina se funde e incorpora al paisaje circundante y forma uno con él, como el árbol y la piedra, mientras que el palacio, la "villa" y aun la casa del aldeano, por bien que concierten con el temple del paisaje, siempre proceden de otro orden de cosas y parece que sólo *a posteriori* entran en el de la naturaleza. En los edificios muy viejos, en pleno campo, pero, sobre todo, en las ruinas, se observa a menudo una singular uniformidad de su colorido con el tono general del suelo en torno. La causa debe ser en algún modo semejante a la que determina el encanto de las viejas telas. Por muy heterogéneos que hayan sido sus colores en el estado de frescura, los largos y comunes destinos, la sequedad y la humedad, el calor y el frío, los roces exteriores y la descomposición interior que los han atacado durante siglos han llegado a producir una entonación uniforme, una reducción a un mismo común denominador cromático, que ninguna tela nueva puede imitar. Del mismo modo, también las influencias de la lluvia y de la luz, de la vegetación invasora y de las variaciones de temperatura han asimilado el edificio al colorido del paisaje circundante, sometido también a los mismos destinos. Esas influencias han rebajado sus líneas, antes erguidas y contrapuestas, sumiéndolas en la unidad sosegada de la mutua compenetración.

Pero la paz que trasciende de las ruinas todavía puede ser explicada de otro modo. Aquel típico conflicto de dos fuerzas contrarias se muestra en capas de diversa profundidad; su forma o símbolo más exterior es el perfil de la montaña, determinado por las fuerzas constructivas y destructoras de la naturaleza. Pero también en el otro polo de la realidad se halla

entablado el mismo combate dentro del alma humana, donde luchan, como en cerrado campo de liza, la naturaleza (que el alma es) y el espíritu (que es ella también). En el interior de nuestra alma, las fuerzas que sólo con la metáfora material de un impulso hacia arriba podemos definir, realizan un incesante trabajo de edificación que también sin cesar interrumpen, desvían y derriban las otras tendencias que actúan dentro de nosotros, como el elemento oscuro, vil y "natural", en el mal sentido de la palabra, de nuestro ser. Nuestra alma se forma en cada instante, según la proporción y manera con que se mezclan estos dos géneros de fuerzas. Pero nunca, ni con la victoria más decisiva de uno de los partidos combatientes, ni con un compromiso entre ambos, se llega a un estado definitivo. En primer lugar, el inquieto ritmo del alma no tolera ningún duradero reposo. En segundo lugar, bajo cada hecho aislado, bajo cada impulso singular en una u otra dirección, siempre hay algo que persiste viviendo, siempre perdura alguna exigencia que la decisión actual no ha podido sosegar. De aquí que el antagonismo de los dos principios adopte un carácter informe, inestable, que rebasa todos los marcos en que se le quisiera incluir. En esta infinitud del proceso moral, en esta profunda carencia de una forma definitiva y redonda, expresión del sosiego plástico logrado, está tal vez la última razón de la hostilidad que los temperamentos estéticos sienten contra los éticos. Cuando contemplamos algo desde un punto de vista estético, deseamos que las fuerzas opuestas de la realidad lleguen a un equilibrio cualquiera, que se haga un armisticio en el combate entre lo alto y lo bajo. Pero contra este deseo de una forma permanente se rebela el proceso moral del alma, con su incesante subir y bajar, con la continua prolongación de sus límites, con la inagotabilidad de las fuerzas contrarias que en él juegan. Pero la profunda paz que circunda la ruina como círculo mágico reposa sobre esta constelación, a saber: que el oscuro antagonismo que determina la forma de toda realidad—sea en el círculo de las fuerzas naturales, como en la montaña, o en el interior del espíritu, como en el pro-

ceso moral, o entre el espíritu y la materia, como en nuestro tema—este antagonismo no puede llegar tampoco aquí a equilibrio, sino que prevaleciendo uno de los lados, deja caer el otro en la nada; y, sin embargo, las ruinas nos ofrecen una imagen de segura forma y persistencia. En suma, el valor estético de las ruinas reune el desequilibrio, la eterna fluencia del espíritu, que sin cesar se transforma y lucha contra sí mismo, a la formal apacibilidad, a la sólida delimitación de la obra de arte. Por eso desaparece el encanto, metafísico y estético a la par, de las ruinas cuando no queda de ellas lo bastante para hacer sensible la tendencia que conduce hacia lo alto. Los pedazos de columna tumbados sobre el suelo del foro romano son sencillamente feos y nada más; en cambio, una columna truncada, pero erguida, puede desarrollar el máximo de encanto.

Sin duda, esa impresión de paz procede también de otro motivo: el carácter de pretérito que tienen las ruinas. Son las ruinas un lugar de vida, de donde la vida se ha retirado; y esto no es sólo algo negativo o añadido por el pensamiento, como en las innumerables cosas que antes flotaban en la vida y que un azar ha arrojado a la orilla, aunque pueden ser otra vez arrastradas por la corriente. No; ante la ruina, se siente de modo inmediato, con la actualidad y rigor de lo presente, que la vida ha habitado aquí alguna vez con toda su opulencia y todas sus vicisitudes. La ruina es la forma actual de la vida pretérita, la forma presente del pasado, no por sus contenidos o residuos, sino como tal pasado. En esto consiste también el encanto de las antigüedades; y sólo una lógica roma puede afirmar que una imitación exacta de lo viejo lo iguala en valor estético. Poco importa que en algún caso aislado pueda engañarnos ese artificio; con este fragmento que tenemos en la mano dominamos en espíritu toda la extensión del tiempo, desde su origen; el pasado, con todos sus destinos y sus cambios, está concentrado en un punto bajo la especie de un presente que puede ser objeto de intuición estética. Aquí, como ante la ruina, que es la más extrema potenciación y plenitud de la forma presente del pasado, juegan energías tan pro-

fundas y sintéticas del alma, que la aguda diferencia entre intuición sensible y pensamiento se hace insuficiente en absoluto. En este caso actúa la totalidad del espíritu, que así como su objeto funde en una sola forma la oposición entre pasado y presente, así también abraza la visión corporal y la espiritual en la unidad del goce estético, que siempre tiene sus raíces en un suelo más profundo que la unidad estética.

Así la finalidad y el azar, la naturaleza y el espíritu, el pasado y el presente, aflojan la tensión de sus contrastes; o más bien, conservando estas tensiones, llevan, sin embargo, a una unidad de la imagen exterior, de la acción interior. Es como si un trozo de la existencia debiera caer primero en ruinas para someterse sin resistencia a todas las fuerzas y corrientes que vienen de los cuatro vientos de la realidad. Acaso el encanto de las ruinas, y en general de toda decadencia, consista en que sobrepasa y supera lo que tiene de negativo, de mengua y rebajamiento. La cultura rica y variada, la ilimitada capacidad de impresionarse, la comprensión abierta a todo, estos rasgos propios de las épocas de decadencia, significan precisamente la fusión de todas las tendencias contrarias. Diríase que una justicia compensadora hace coincidir la libre confluencia de todo cuanto crece en las más divergentes y contradictorias direcciones, con la caída de aquellos hombres y de aquellas obras humanas, que ahora ya sólo pueden rendirse, abandonarse, pero no crear y mantener sus formas propias con sus propias fuerzas.

EL PROBLEMA DE LA SITUACIÓN RELIGIOSA

EL PROBLEMA DE LA SITUACION RELIGIOSA

El hombre actual, que ni se adhiere íntimamente a una religión ni tampoco, llevado de una cultura superficial, considera el hecho de la religión como un simple sueño del que la humanidad va despertando poco a poco, se encuentra ante este hecho de la religión en una situación de indecible inquietud. Percibe en las religiones históricas diferencias muy importantes de profundidad metafísica y valor sentimental, de alcance ético y significación espiritual. Sin embargo, estas diferencias afectan únicamente a los contenidos de la fe religiosa, pero no a la posición de la fe respecto a la realidad. Si se considera la religión como un conocimiento de lo incognoscible, intuición directa o indirecta de lo supraempírico, no hay ninguna diferencia entre Vizliputzli y Ormuz, entre Baal y Wotan, entre Brahma y el Dios cristiano. ¿Impide en principio, el problema de la realidad, reconocer uno de esos dioses y seguir su religión? Pues entonces impide también el reconocimiento de todos los demás. El hombre a que me refiero está persuadido de que estamos dentro del mundo empírico como estamos dentro de nuestra piel, y que querer salir de ella con nuestro cuerpo no sería una tentativa más feliz que pretender asir el mundo del más allá con los medios de que dispone el alma humana.

La fe religiosa en la existencia de algo trascendente, cualquiera que sea su naturaleza, no tolera la atenuación más leve; aquello en que se cree, debe tener la realidad tan firme que sea

posible pensar, y mucho más firme que el propio mundo empírico. Acaso de este último puede concederse que es "mi representación". Bástale al mundo empírico ser una imagen concorde consigo misma, según las normas de nuestro conocimiento, y que la representación de esta imagen provoque las reacciones prácticas que comporta nuestra vida dentro del mundo. Pero si el creyente quisiera entonces replicar al empirista—que le echa en cara la indemostrabilidad de lo que cree—diciéndole que "también este mundo es, en última instancia, indemostrable; que también su existencia es, en definitiva, asunto de fe", el creyente revelaría que no se comprende a sí mismo. Pues no basta que los hechos religiosos sean "mi representación"; el servicio que nos hacen los hechos religiosos, no se cumpliría si su realidad absoluta fuese menoscaba o negada. Si Jesucristo no posee una realidad plena, no atenuada por reserva lógica alguna, no puede habernos redimido. La realidad de los hechos religiosos no admite componendas. Ciertos círculos de gente moderna, espiritualmente encumbrada, y situados en último término en el punto de vista indicado al principio de este ensayo, desconocen la fuerte efectividad de la fe, que es condición indispensable para que una religión cumpla su cometido. Cultivan un juego místico-romántico con la idea de Dios, con la significación trascendente de Jesús, con la inmortalidad, fundándose en sentimientos atávicos, en la resonancia de una inmensa tradición, pero eliminando el factor decisivo: la absoluta realidad de lo trascendente. De esta manera practican la coquetería de cubrir a medias la incredulidad con la fe.

Pero aun prescindiendo de estos hombres que, colocados ante las religiones existentes, no tienen arrojo bastante para creer o dejar de creer, subsiste la situación irritante del hombre moderno que consiste en que hay ciertos contenidos de la fe, cuya existencia real no puede afirmar su saber intelectual, y, sin embargo, ve afirmada como una realidad indubitable por espíritus eminentes. Este hombre forzosamente ha de experimentar la angustiosa sensación de que le falta un sentido para

percibir algo real, allí donde él juraría que nada existe ni puede existir.

En este aprieto, en esta alternativa de perder la fe en la propia razón (y no sólo concebida como un criterio científico y demostrativo) o de perder la fe en los grandes hombres del pretérito, le queda todavía un hecho positivo, un punto fijo donde sostenerse: la necesidad religiosa que indudablemente existe, o, con expresión más cautelosa, aquella necesidad o anhelo que hasta ahora había sido satisfecha mediante la religión. Pues el racionalismo de las "luces" sería más bien ceguera si creyese que sólo con un par de siglos de crítica religiosa hubiera destruído un anhelo, sentido por la humanidad desde el alba de su historia y desde los pueblos más inferiores hasta las cimas supremas de la cultura. En esto se muestra todo el problema de la situación en que, sin duda, se encuentra hoy gran parte de la humanidad culta. Siéntese ésta solicitada por el poder siempre nuevo de ciertas necesidades, a la par que considera ilusión los modos de satisfacerlas que hasta ahora se han propuesto o se pueden proponer, de suerte que se encuentra desorientada.

Hasta ahora la religión siempre había sobrevivido a las religiones, como el árbol a la caída periódica de sus frutos. La enorme gravedad de la situación actual estriba en que no es este o aquel dogma, sino la fe trascendente misma la que, en esencia, es calificada de ilusoria y fantástica. Lo que sobrevive ahora no es ya la forma vacía de la trascendencia, que busca un nuevo contenido con que henchirse, sino algo mucho más profundo: la necesidad, el anhelo que, en general, se apacigua con lo trascendente; en suma, una realidad espiritual que, al abolirse los contenidos de la fe, parece paralizarse y apartarse del camino que la lleva a plena vida.

Cerradas todas las salidas, excepto la transformación radical de la conducta interior, es preciso, ante todo, aclarar por completo el cambio de posición inaugurado por Kant, según el cual la religión es una íntima manera de conducirse el alma, en contraposición con la idea de que la religión es un término

medio o mezcla confusa de este sentimiento, acción o ser interior y una existencia que trasciende de él. Puede existir algún modo de relación entre el espíritu y lo trascendente, y entonces la religión es la parte de esta relación que cae del lado del espíritu humano. Pero de la misma manera que, según Kant, las cosas no pueden transmigrar en nosotros, tampoco Dios transmigra en nuestro corazón. Cuando se afirma, sin embargo, que el espíritu se identifica y se funde con Dios, se hace desde el punto de vista de la metafísica o de la mística. Pero la religión ha de tener un sentido inequívoco, distinto de la especulación y, por tanto, no puede ser más que una manera de ser, un acontecimiento de nuestra alma, que es la parte a nosotros concedida. Un temperamento erótico acabará por amar quizá exclusivamente a una sola persona, pero ya de antemano y previamente era erótico, y ha de diferenciarse esta su manera de ser de cualquiera y de todas sus manifestaciones aisladas y concretas. Asimismo, la naturaleza religiosa es un temple de alma determinado, que de antemano siente y configura la vida en otra forma que una naturaleza irreligiosa, y lo mismo haría aun cuando viviese en una isla solitaria, donde no escuchase palabra ni concepto alguno acerca de Dios. En gracia a la sencillez, me referiré en primer término al caso de esta naturaleza puramente religiosa, en el sentido más categórico, sin residuo o mezcla de otra cosa. En tal sentido, esta alma no tiene la religión tan sólo a modo de un bien poseído o de una facultad. Su "ser" es ya un ser religioso y, por así decir, toda ella funciona religiosamente, de la misma manera que nuestro cuerpo funciona orgánicamente. Para este "modo de ser", los dogmas no son meros contenidos, que aquí revisten una forma, allí otra, sino que son también exteriorizaciones de la constitución singular de su alma. El sentimiento de dependencia y alegría esperanzada, la humildad y el anhelo, la indiferencia hacia lo terrenal y lo que regula la vida, no constituyen tampoco el aspecto religioso más profundo del hombre religioso. Todas estas cosas son algo que brota y emana de su esencia, algo que él *tiene*, como el artista *tiene* fanta-

sía, habilidad técnica, sensibilidad aguda y facultad de estilización, mientras que la sustancia de su ser, lo que le hace artista, aquello cuya unidad no puede descomponerse y analizarse, yace, por decirlo así, bajo todo eso. En las interpretaciones corrientes, me parece que la religiosidad del hombre es concebida siempre como combinación y modificación de las energías "generales": el sentimiento, el pensamiento, la volición moral o el apetito. Pero en realidad, la religión es la esencia fundamental del alma religiosa, la cual determina la coloración y funcionamiento de todas las cualidades generales —y especiales—del alma. Solamente *a posteriori*—si bien tampoco en el sentido cronológico de la palabra—se descompone esta esencia única en necesidad y satisfacción, como el "ser" del artista se manifiesta en la correlación del impulso creador y la ejecución objetiva de la obra.

Así, pues, por virtud de esta separación entre la necesidad íntima y su satisfacción o henchimiento preséntase la religiosidad como la constitución natural del hombre religioso en contraposición a la objetividad de un contenido religioso. Sólo cuando el "ser religioso", el carácter íntimo, esencial de la personalidad religiosa, entra en la fase psicológica y se revela como necesidad, anhelo, deseo, sólo entoncese xige una realidad en que satisfacerse. Este es el momento en que intervienen y realizan su papel los agentes espirituales que en todo tiempo se han señalado como creadores de dioses: el temor y la miseria espiritual, el amor y la dependencia, el anhelo por la prosperidad terrenal y la redención eterna. Pero la cuestión del origen no se plantea visiblemente hasta que la complexión religiosa interior llega a esa diferenciación entre la necesidad o anhelo y la satisfacción. Entonces es cuando el alma tiende hacia una realidad, hacia un Dios creído. Así, pues, sólo ahora puede surgir la cuestión de si la religión es verdadera o falsa; cuestión que, evidentemente, carece de sentido si por religión se entiende aquella constitución fundamental del hombre. Pues un hombre no puede ser verdadero ni falso; sólo puede serlo la creencia en una realidad allende el creyente. El aspecto gno-

seológico de la confesión: "yo creo en Dios", nos parece desde un punto de vista demasiado poco y, desde otro, demasiado mucho. Esto revela que la oposición entre un sujeto creyente y un objeto creído es una escisión secundaria, una expresión no muy adecuada de algo más profundo, de una cierta realidad interior extraña al conocimiento. Las denominaciones vacilantes de los místicos: Dios es "la pura nada" (en contraposición con cualquier algo particular que pueda señalarse", o Dios es el "Supraser", no pretenden otra cosa sino eludir en Dios la cuestión de la realidad. Esta no existe ya en aquellas honduras de donde brotan las raíces de la religión o la religión como última raíz del ser mismo. Pero como el hombre es un ser anhelante y ya el primer paso de su existencia le conduce al deseo de tener, de poseer; como el primer paso del sujeto consiste en ingresar en la objetividad, el proceso vital religioso, esa profunda constitución de algunos hombres, se convierte al punto en una relación entre un ser que cree y un objeto creído que existe por sí mismo, o entre uno que desea y otro que otorga. De esta suerte, esta forma objetivizada de realidad reobra sobre la propia religiosidad, y así la oración, la magia, el rito se convierten en instrumentos de práctica eficacia. Así, pues, cuando el hombre subjetivo se enfronta con la realidad objetiva de Dios es cuando se plantea íntegramente la cuestión de la verdad, la lucha sobre la verdad o la ilusión, y la esencia religiosa del hombre se quiebra en este nuevo plano en que se ha transpuesto.

Esta transposición, inevitable hasta ahora para los hombres, según demuestra el testimonio de la historia, da precisamente origen a la crítica racionalista. Esta llega a la siguiente conclusión: o hay "en realidad" un ente metafísico, trascendente, divino, que existe fuera del hombre o, si el espíritu cintífico no admite esta realidad, la creencia en ella es una fantasía subjetiva, que es preciso explicar psicológicamente. Pero si este dilema pretende refutar lo metafísico, lo irreductible a términos psicológicos, incurre en grave error. Porque cabe una tercera posición: que acaso esta fe, este hecho dado en el

alma, sea, a su vez, algo metafísico porque en él vive y se expresa un ser, aquel modo de ser religioso, cuyo sentido es completamente independiente del contenido que la fe produce o en que la fe hace presa. Cuando el hombre se enfronta ante una figura metafísico-divina, que supera toda singularidad empírica, no proyecta en ella siempre ni exclusivamente sus emociones psicológicas, temor, esperanza, superabundancia, anhelo de redención. En esa figura proyecta además el hombre lo que en él mismo es metafísico, lo que en él mismo trasciende de toda singularidad empírica. De la misma manera que el movimiento de los elementos cósmicos calculables se sustenta en el hecho irreductible de que existe un mundo y un punto de partida determinado y característico de su evolución, así también, la movilidad psicológica, calculable en principio, que engendra las figuras religiosas, se funda en la psique que existe previamente con cierto modo de ser. De suerte que el hecho de producirse la serie psicológica como tal serie, supone una base fundamental que, a su vez, no se ha producido en el curso de la serie.

El pensamiento de Feuerbach se ha descarriado en este punto. Para él, Dios no es otra cosa que el hombre que, acosado por sus anhelos, se exalta a sí mismo hasta lo infinito y después pide auxilio al mismo Dios que así ha creado. "Religión es antropología". Y con este giro cree Feuerbach haber despachado lo trascendente porque sólo ve en el hombre el flujo empírico de las particularidades anímicas. Pero hubiera concluído mejor: "así, pues, el valor metafísico, superindividual de la religión radica en la esencia religiosa del hombre mismo". Naturalmente, de igual manera que la divinización del hombre, puede refutarse la humanización de Dios, pues en ambos casos se efectúa un acercamiento *a posteriori*, a viva fuerza, de dos instancias que cada una en su plano tienen que oponerse inmediatamente. Pero es posible superar este dualismo por cuanto el espíritu en la fe o bajo la fe produce a la par su objeto y siente su ser religioso como lo absoluto allende esa relación, exento de la oposición entre sujeto y objeto. La re-

presentación del espacio que encontramos en nuestra conciencia no nos permite concluir que, por tanto, existe fuera de la conciencia un mundo espacial; por el contrario, si Kant está en lo cierto, la misma representación es todo lo que llamamos realidad espacial. Pues de la misma manera la religiosidad subjetiva *no garantiza* la existencia de un ser o de un valor metafísico fuera de ella, sino que es ella misma e inmediatamente ese ser y ese valor, una realidad, que ya comprende en sí todo lo supracósmico, la profundidad, el carácter absoluto y sagrado que parece perdido en los *objetos* religiosos.

Esta conversión puede compararse a la de la ética, que no busca la significación moral en el contenido propio de la acción singular, sino en la "buena voluntad". La "bondad" es el carácter fundamental, irreductible de un proceso volitivo. Aunque sea la bondad la que determine al sujeto a elegir ciertos fines, éstos no son "buenos" originariamente ni prestan a la voluntad que los acoge el carácter de "buena". Por el contrario, es "la bondad" la que como espontánea fuerza informadora de nuestra intimidad presta a los diversos contenidos el valor moral, que, como es sabido, nunca se puede descubrir en ellos, tal como se ofrecen en su materia inmediata y visible. Tampoco se puede decir a primera vista si el contenido religioso es verdaderamente religioso o no: la representación de Dios puede ser creada e incluso creída por la mera especulación. Los dogmas pueden ser aceptados por mera sugestión, así como la redención por el mero afán de dicha. Todo ello se torna religioso cuando arraiga en aquella realidad singularísima que llamamos religiosa, bien sea creada o reproducida. Y así como la "buena voluntad" de un hombre mantiene su valor moral en toda su pureza y plenitud, aun cuando el destino le suprima las posibilidades de realizar una obra visible, de la misma manera el valor religioso del alma se conserva, aunque motivos intelectuales o de otra clase hayan anulado los contenidos en que este valor ha desembocado, haciéndolos, por tanto, religiosos.

Pero el ser religioso no es estático, no es una *qualitas occul-*

ta, un cuadro definitivo, como la belleza de una obra de la naturaleza o del arte. Por el contrario, es una forma de la vida entera, de la vida viviente, una manera que la vida tiene de vibrar, de manifestarse, de cumplir su destino. Cuando el hombre religioso—o el hombre como ente religioso—trabaja o goza, espera o teme, ríe o llora, todo esto lo hace con una entonación y un ritmo propio, una relación de cada acción singular con la totalidad de la vida, una repartición del acento entre lo que es importante y lo que es indiferente, que no se asemeja en nada a las experiencias íntimas del hombre práctico, artístico y teorético. Creo que el gran error de las anteriores teorías psicológicas de la religión consiste en que hacen comenzar la religiosidad allí donde esos contenidos pasan a tener una trascendencia sustancial y figurar un Dios exterior. Para estas teorías, la vida y su contenido no se hacen religiosas hasta que la fe en la divinidad—que es un resultado, un fruto, una hipostasis de aquel proceso íntimo puramente empírico—vuelve a obrar por reacción sobre la vida. Pero yo estoy seguro que en los hombres de temple verdaderamente religioso, los procesos anímicos ya nacen desde luego con el matiz religioso, de la misma manera que los actos de un hombre elegante ya son elegantes por ser de él, porque han tomado esa constitución de la propia fuente, y no la reciben tan sólo como un colorido superpuesto a un contenido incoloro o teñido de otro tono. Solamente la abstracción practicada *a posteriori* puede, en una vida religiosa, separar la religión de la vida. Claro es que esta escisión está favorecida extraordinariamente por la creación de esos productos especiales, con los cuales, por así decir, la vida destila una realidad religiosa y se construye un recinto que sólo a la religión pertenece: el mundo de lo trascendente, los dogmas eclesiásticos, los hechos de salvación. En la misma medida en que la religiosidad queda circunscrita exclusivamente a esa esfera real, es posible separar de la vida la religión y su capacidad para tornarse una forma de sentir y plasmar *todos* los contenidos vitales, convirtiéndose, en cambio, en *un* contenido cualquiera entre otros muchos. Por esta

razón, los hombres de religiosidad débil o nula no tienen otro modo de existencia religiosa que el dogma. En ellos, lo religioso no determina el proceso vital como forma inmanente; por tanto, necesitan tener frente a sí algo trascendente. Así, pues, en la vida de estos hombres la religión se convierte en algo localizado objetiva y temporalmente, y casi pudiera decirse que en el espacio también: el paseo dominguero a la iglesia es la caricatura de esta completa escisión entre la vida y la religión. Esto acontece porque la religión, en vez de ser la vida misma, se ha convertido en un contenido de la vida como otro cualquiera; y porque incluso en el hombre verdaderamente religioso, para quien es la "vida misma", la religión ha transferido su esencia como proceso y carácter esencial de la vida toda a una sustancia trascendente, a una realidad que, en algún modo, se le opone. De esta suerte, han creado estos hombres la religión como una cosa en que también puede participar una vida no-religiosa. Pero en ellos la religión sigue siendo la forma de todo pensamiento y toda acción, de todo sentimiento y deseo, de toda esperanza y dubitación. No es el armónico superior que resuena constantemente con todo, sino la tonalidad fundamental y originaria de todas las armonías y disonancias de la vida que suenan o se extinguen, se inician o resuelven. Así, pues, su significación metafísica no está tomada en préstamo al objeto trascendente hacia el cual se orienta la religión, sino que radica en su propia existencia.

Si volvemos en este punto la vista al problema fundamental de estas páginas, que no es otro sino el comprender cómo puede tener sentido y cumplimiento el inextinguido anhelo de valor religioso, aun cuando ninguno de los contenidos con que hasta ahora se satisfacía puede ya realizar ese cometido, entonces aparece la posibilidad de que la religión, prescindiendo de su sustancialidad, de su vinculación a un objeto trascendente, se encumbre o rebaje en un funcionamiento, en una forma interna de la vida y todos sus contenidos. Toda la cuestión estriba en saber si es posible que el hombre religioso viva la vida con esa unción e intensidad, esa paz y hondura, esa

lucha y beatitud; si es posible que sienta la vida con un *valor* tan *metafísico* que pueda, como por una especie de rotación, colocarlo en el lugar ocupado antes por los objetos trascendentes de la religión. Pero esto es algo esencialmente distinto a la expresión parecida de Schleiermacher, según la cual nada debe hacerse *por* religión, sino que todo debe hacerse *con* religión. Pues si los diversos contenidos de la vida deben hacerse "con religión", quiere decirse que la religión es algo agregado desde fuera, ligado, de hecho, prácticamente, a todos los pensamientos, actos y sensacioens, pero sin que, en principio, éstos cambien su curso inmanente y dejen de existir si ella falta. Pero así como el hombre racionalista no acompaña tan sólo su sentir y querer con reflexiones intelectuales, sino que la intelección determina previamente la clase de sus acontecimientos anímicos, porque es una función que los sustenta a todos, de la misma manera el problema de la situación religiosa estaría resuelto si los hombres vivieran una vida religiosa, es decir, una vida de tal especie que no se realice *con* religión, sino cuyo mismo curso sea religioso—y mucho menos una vida que se realiza *por* religión, es decir, por respeto a un objeto cualquiera situado fuera de ella. Pues por más que éste sea un producto del proceso religioso interior, está, como tal objeto trascendente, sujeto a la crítica. En cambio, según queda dicho, un ser previamente religioso no puede ser criticado, como no puede serlo, en general, un ser, a diferencia de una ida de fe o una idea científica.

Todo el problema del destino de los hombres religiosos se encierra en la siguiente interrogación: supuesto que los objetos que satisfacen el anhelo religioso—no sólo los conocidos, sino cualesquiera en general—ya no se pueden ofrecer a ese anhelo ni por una reación o vuelta atrás ni por una modernización de la fe, ¿puede el hombre religioso experimentar, sin embargo, en la configuración religiosa de toda la realidad el sentimiento de haber alcanzado el sentido más profundo de la vida y que, por así decir, el valor metafísico, que ya no se nutre en un objeto trascendente, revierta sobre él como sig-

nificación de su existencia? Este apartamiento de todo dogma, aun sin dar a esta palabra un sentido odioso, no tiene nada que ver con el "liberalismo" religioso, porque también este vincula la esencia religiosa a ciertos contenidos, entre los cuales permite una libre elección personal.

¿Puede la evolución religiosa tomar esta dirección? La dificultad está en que ésta parece abierta únicamente a los temperamentos específicamente religiosos. Para éstos, el problema no encierra ningún peligro profundo. El hombre religioso puede pasar por la duda, el inquieto anhelo, el insulto, la ruina; en el fondo está seguro de su fe, porque para él ésta significa solamente que está seguro de sí mismo. Al ahondar dentro de sí mismos, encuentran estos hombres una realidad tan profunda y trascendente que no necesitan llamarla Dios. Por esta razón, muchos de los místicos más hondamente religiosos muestran una notable indiferencia respecto al contenido de la fe. Podrá suceder que el temperamento religioso se abrace con pasión a cierto contenido de fe; pero como no puede sustraerse a la negación crítica de su "verdad", tendrá que sustituir ésta por alguna otra o caer en la desesperación o encenderse en el fanatismo iconoclasta de la lucha contra la herejía en que la religiosidad se afana y consume con igual energía que antes, pero con signo negativo. El temperamento religioso no vive nunca en el vacío, porque tiene la plenitud dentro de sí mismo. Los hombres verdaderamente religiosos no sienten—no me cabe la menor duda—la indigencia religiosa de nuestra época. Quienes la sienten son los hombres dotados sólo de algunos elementos religiosos, los hombres que *han menester* de la religión porque su temperamento no es religioso, los hombres en los cuales la religión colma un doloroso vacío de la existencia. Parece paradójica esta afirmación de que precisamente los hombres no religiosos son quienes más necesitan de la religión en su sentido histórico, como fe en una realidad trascendente. Pero esta paradoja se desvanece si pensamos en el hecho análogo de que el alma plena e instintivamente moral no necesita ninguna ley moral formulada como imperativo ético.

Solamente en los pervertidos, los impuros, los vacilantes o débiles se separa, se pone aparte la conciencia moral que poseen en algún grado y se convierte en deber. En cambio, el hombre verdaderamente moral lo es por esencia y el deber no constituye una fórmula separada de su propio ser. Es decir, para emplear la expresión religiosa corriente: quien no tiene a Dios dentro de sí, necesita tenerlo fuera. Los hombres religiosos de los credos históricos lo tenían dentro de sí y fuera de sí. En las personalidades geniales y creadoras de esta especie, la religiosidad interior era tan potente y amplia que no se satisfacía con informar la vida toda. Aquella forma de su vida rebosaba todos sus contenidos y se vertía en supravida; su ser religioso no podía soportar sólo su plenitud y pasión, sino que se lanzaba a lo infinito, para recibirlo de rechazo, pues que no cree deber sus amplitudes y profundidades, sus beatitudes y desesperaciones a sí mismo. Pero la inmensa mayoría de los hombres se limita a encontrar ante sí la divinidad. Esta consiste para ellos en una realidad objetiva que es la que, en la mayor parte de los casos, da vida y actividad a sus energías religiosas, latentes o semidespiertas. Pero aunque la crítica arrebate a los hombres religiosos su Dios, siempre conservarán en sí mismos, no sólo la fuente de donde Dios procede, sino también el valor metafísico que Dios representa. En cambio, estos otros perderían de un mismo golpe a Dios y todo lo demás, pues la masa necesita algo "objetivo" en un sentido completamente distinto que el individuo creador y profundo. La gran interrogación que plantea el estado actual y futuro de la religión, puede formularse de este modo: ¿cabe esperar que la religiosidad del tipo medio se desvíe del sustancialismo celeste y de los hechos trascendentes para verterse en *una* configuración religiosa de la vida misma y de la realidad interior, que puede designarse con expresión filosófica como conciencia de la significación metafísica de nuestra existencia? ¿Pueden orientarse todos los afanes supracósmicos, todas las devociones, beatitudes, humillaciones, toda justicia y gracia, no en una dimensión vertical sobre la vida, sino en la dimensión de pro-

fundidad dentro de la vida misma? ¿De qué pueden servir todos los esfuerzos para engarzar de modo perdurable los valores religiosos en las realidades de los credos históricos y de esta suerte conservarles? Esto se intenta conseguirlo por el camino kantiano, por la vía moral, extrayendo de la severidad de la exigencia ética, la seguridad del mundo religioso de la fe; inténtase también por el camino de la mística que coloca los objetos religiosos a una luz crepuscular tan confusa que resulta imposible demostrar su realidad, y con esto ya la considera probada; inténtase también con los medios del catolicismo, el cual intercala entre el individuo y la salvación su organización enorme, de suerte que la salvación participa de la fuerte realidad de la Iglesia, única vía de salud, y con ello queda eliminada la responsabilidad del individuo en el acto de fe. Pero el camino del espíritu parece ser el prescindir definitivamente de todos esos medios e intercesiones, y presentar y arriesgar todos sus credos ante la rigorosa y cruel pregunta de si son o no reales. No cabe duda sobre cuál ha de ser la respuesta respecto a los credos históricos; es más, respecto a todos los otros que admitan también en principio un Dios trascendente, opuesto al mundo. Pero como también es indudable que las energías que han creado y encumbrado esas formas, no participan de su caducidad, parece que el destino de la religión camina hacia esa mutación radical que pudiera ofrecer a dichas energías una forma de actividad y valoración distinta de la creación de figuras trascendentes y de su relación con ellas, y que devolviera a la naturaleza religiosa del alma aquel valor metafísico, que había segregado de sí misma, para vivir en él su vida.

LA PERSONALIDAD DE DIOS

LA PERSONALIDAD DE DIOS

LAS discusiones acerca de la existencia de Dios desembocan frecuentemente en la declaración del que afirma positivamente que no puede decir qué sea Dios, pero cree o sabe que Dios existe. La idea que de Dios tienen los místicos no es la de que Dios sea la *nada*. El místico no quiere predicar de él nada determinado que, por fuerza, sería algo unilateral, limitador, excluyente, negador, por tanto, de la omnicomprensión y omnipresencia, de la absolutividad de lo divino; lo que el místico quiere decir cuando afirma que Dios es nada es que Dios no es algo particular, sino, por el contrario, el todo. La primera afirmación no implica este sentido panteísta, y sí el admirable absurdo que supone el afirmar la existencia de algo respecto a lo cual nada se sabe en qué pueda consistir. Se podría objetar inmediatamente: ¿y con qué derecho llama usted Dios a eso? Dios sería una palabra vacía caso de afirmarse su realidad sin, al mismo tiempo, mostrar lo que haya dentro de esa realidad. Para el hombre moderno el concepto de Dios, que ha cobijado tantos y tan heterogéneos contenidos históricos, y tantas posibilidades interpretativas, se reduce a un sentimiento que ya no hay manera de condensar en contenido alguno, algo, en fin, mucho más general, todavía, que lo sería el concepto abstracto que obtuviéramos reservándonos lo común a todas esas distintas delimitaciones del concepto de Dios. Podría caracterizarse esta actitud como extremo de la fe; por decirlo así, no se hace sino creer, lo que actúa en el alma es la forma de la fe, en cuanto tal, sin que haya manera de adivinar

su contenido. Mirándolo desde el punto de vista del objeto, la cuestión óntica ha logrado el primer rango en la lógica de la conciencia religiosa, la existencia ha acabado, por decirlo así, devorándose su contenido; una actitud que se inicia ya en Parménides, para quien no es más que el ser único, omnicomprensivo, mientras que todas las determinaciones especiales, todo lo que es esto y aquello, son inesenciales, naderías. Todo el interés se concentra en el ser de Dios y, por muy extraño que suene en nuestra formulación abstracta, lo que él sea desaparece en el abismo de esta idea existencial. Los dos aspectos, el objetivo y el subjetivo, se implican; el objeto de la creencia es el ser. El qué y el cómo lo construyen el entendimiento, la intuición, la tradición; pero lo que estas instancias producen permanece todavía en el dintel, dentro de una conceptuación ideal y problemtica. La fe es la que primero llega a la tierra firme del ser, que no es asequible al entendimiento ni a la fantasía con sus determinaciones puramente cualitativas y cuantitativas. La fe es, como quien dice, aquel órgano de los sentidos que nos aporta el ser en cuanto tal.

Esta implicación rigurosa según la cual el ser no es asequible más que a la fe y ésta, si se la considera bien, se orienta e interesa sólo por el ser, representa uno de los polos de la conciencia religiosa. En el otro, se congregan las energías psíquicas que edifican el mundo religioso con sus contenidos, con determinaciones del ser divino, de los fastos divinos, de los imperativos de la conducta. A pesar de que, en la realidad vital de la religión, ambos elementos, los contenidos religiosos y la fe en ellos, se ofrecen en unidad inmediata, se destacan como distintos al análisis, y no sólo para él. Porque polarmente, también, y en esos mismos polos, se enfrenta el hombre religioso, sin más, y el filósofo de la religión. Para el primero lo esencial es la fe, mientras que su contenido, aunque llegue a sacrificarse por su verdad, no pasa de ser, relativamente, algo secundario; por eso, la indiferencia que muestran muchas personas profundamente religiosas respecto a cualquier dogma y como, por otra parte, éstos dependen del accidente infinita-

mente variable de la situación histórica, siendo así que, por el contrario, el *ser religioso* de todas estas personas consagradas a los más diversos contenidos de creencia es, sin disputa, esencialmente igual. Su fe óntica, en cuanto tal, como forma pura de la religión, es la misma, a pesar de toda la discrepancia de los contenidos. Por el contrario, para el filósofo de la religión estos contenidos se convierten en objeto de su construcción, de explicaciones psicológicas, de crítica lógica, y en este sentido, le es indiferente que sean o no creídos, que sean o no reales, como, *mutatis mutandis,* le pasa al matemático con las figuras geométricas, que las maneja sin preocuparse lo más mínimo de si se encuentran reproducidas en el espacio real y sin cuidarse del papel que esas figuras y las leyes por él descubiertas juegan en los procesos de la conciencia práctica.

Manteniéndome, pues, en los términos de esta filosofía que no se compromete a ninguna decisión religiosa, porque se reduce a enjuiciar inmanentemente los contenidos religiosos—acerca de su sentido, de sus conexiones, de su lógica dignidad y no acerca de su realidad—, emprendo esta investigación sobre el *concepto de personalidad de lo divino.* Acaso, ningún otro concepto del mismo campo ha sido objeto del embate decidido de los puntos de vista más contrarios: para la "ilustración", ese concepto personalista es una prueba de que la religión no es, ni más ni menos, que la divinización de lo humano, mientras que el panteísmo y la mística lo rechazan por antropomorfista. Pero hay una persepectiva superior que se cierne sobre las dos anteriores. Es posible que el ser personal del hombre haya dado ocasión para el engendro psicológico de un Dios personal, pero su fundamento lógico y metafísico no depende de ello.

¿Qué es la personalidad? En mi opinión, la culminación de la forma del organismo corporal mediante su prolongación en la existencia psíquica. El organismo constituye una sección de la existencia física, aquella en la que sus partes mantienen reciprocidades más estrechas que en cualquier otra conexión inorgánica de elementos. La vida circula dentro de un ámbito

cerrado en el que cada parte condiciona a todas las demás y, en razón de esta conexión dinámica, la caracterizamos como unidad. En este sentido, ningún ser inorgánico puede ser calificado de unidad. Una roca o un lingote son "uno" en sentido numeral, es decir, que representan un ejemplar del concepto que les conviene; si los dividimos mecánicamente, cada trozo continúa siendo piedra o metal, y es unidad en el mismo sentido que lo fué el todo primero, mientras que ninguna de las partes obtenidas de un ser vivo es unidad en el sentido en que lo era este ser. Pero este condicionamiento recíproco de los elementos del organismo en su forma y funciones no es absoluto, ya que el ser vivo mantiene un intercambio constante con su medio; recibiendo y dando, esto es, incorporado a un todo mayor, de forma que no puede ser considerado como unidad en un sentido riguroso, quiere decirse, como algo que se basta a sí mismo y que puede ser comprendido exhaustivamente por las relaciones entre sus partes. Pero al aparecer el alma consciente dentro del organismo, sus contenidos ofrecen ya un grado de coordinación y recíproco condicionamiento que rebasa el de la unidad corporal. Ello se debe a una diferencia fundamental entre lo psíquico y lo corporal. En lo corporal, la causa desaparece en el efecto; una vez que aparece éste aquélla se ha extinguido, de tal suerte que no es posible tan siquiera concluir nada con seguridad del efecto a la causa. También en lo espiritual existe este tipo de causalidad, pero, además de ella, o, mejor dicho, dentro de ella, existe también otro tipo que designamos como *recuerdo*. Este supone que el suceso anterior, no solamente es causa, en el sentido antedicho, esto es, que no sólo deposita su *cuantum* de energía, su riqueza, sus condiciones en un efecto que, acaso, ofrece un aspecto morfológico completamente diferente, sino que vuelve a aparecer como suceso posterior con su propio contenido, conservando, por así decirlo, su identidad morfológica. Mientras que todo efecto físico puede ser provocado, en principio, por un gran número de causas bien distintas, la representación recordada, en la medida que lo es, no puede tener más que una

sola causa: la representación, de contenido igual, que fué consciente en un momento anterior, con la salvedad, naturalmente, de que el curso anímico transcurrido entre los dos momentos y toda la constitución psíquica que ahora coopera le permitan ser recordada. De aquí resulta una constelación peculiarísima. Mientras que el curso del tiempo, en cuanto tal, hace de lo pasado pasado, sin permitirle más que su efecto sobre lo posterior, que éste no contesta iniciando la influencia recíproca, el recuerdo acoge lo pasado en presente colocándolo así en una relativa indiferencia frente al curso del tiempo. Ahora bien, los elementos de la conciencia están condicionados necesariamente por elementos de la conciencia, es decir, que para pensar o representarnos la corriente continua de nuestra vida interna, tenemos que figurarnos que sus contenidos, cristalizados en nuestra abstracción en representaciones aisladas, delimitadas, se modifican mutuamente y, de este modo, el presente del hombre viene a ser, en total, el resultado de su pasado. Ahora que, como el recuerdo, por su parte, hace de lo pasado presente, también este pasado, revivido en esta forma, será influído por los elementos representativos posteriores y actuales. Esto quiere decir que la causalidad unilateral, prospectiva, que se desenvuelve en el tiempo, dentro de la vida psíquica, se convierte en acción recíproca. Como la vida psíquica conserva el contenido idéntico y permanente de lo pasado en el recuerdo, ocurre la aparente paradoja de que el presente actúa sobre el pasado y, al mismo tiempo, el pasado sobre el presente. En cada situación de nuestra conciencia el contenido producido de momento es, por lo general, un mínimum; en su parte principal se nutre de representaciones recordadas, y el cuadro total resulta de la acción recíproca o es la acción recíproca entre esas representaciones recordadas que, en cierto modo, representan toda nuestra vida hasta el momento, y lo producido actualmente. De este modo, nos encontramos, dentro del radio de nuestra conciencia, con una reciprocidad de acciones y, por ende, con una unidad orgánico-personal que supera, por mucho, en suficiencia a la unidad de nues-

tro ser corporal. También tendremos que suponer que las representaciones inconscientes, sobre las cuales se apoyan de alguna manera las conscientes, se hallan en permanente acción recíproca. No cabe duda que es falsa la idea que se hace la psicología mecanicista que convierte las representaciones en *seres* que emergen y se hunden, se asocian o se separan, etc. Semejante idea pudo producirse abstrayendo de la corriente continua y unitaria de la vida interna aquellos contenidos que son lógicamente expresables, revistiéndolos de una especie de cuerpo; como así aparecen con cierta independencia, podemos figurarnos que son ellos los que constituyen esa vida interna. La representación, como algo delimitado, que actúa o padece por sí mismo, es un puro mito, sugerido por la analogía de la física atómica. Sin embargo, no veo, por ahora, manera de evitar esta duplicidad en el estudio de lo anímico: se trata, por una parte, de un proceso en serie que se desarrolla en la unidad, sin dimensiones, de la vida, y, por otro, de un complejo de contenidos yuxtapuestos que tenemos que pensarlos manteniendo múltiples relaciones. Aunque no perdamos de vista el carácter exclusivamente simbólico y figurativo de esta segunda parte, aunque no creamos que una representación se conserva, como en una especie de cámara frigorífica, *tale cuale* hasta su reaparición, como el actor que espera la señal entre bastidores, no por esto se puede prescindir de algún tipo, por muy misterioso que sea, de firmeza o perduración. Como esta perduración afecta a infinitas representaciones y ninguna de ellas, al reaparecer, muestra una absoluta identidad de contenido, es menester suponer que han ocurrido modificaciones recíprocas durante el estado de latencia. Los elementos psíquicos, que subsisten de alguna forma más allá de la conciencia, se encuentran en una incesante interacción y se van pulimentando mutuamente hasta formar la unidad que nosotros llamamos personalidad. Porque ésta no consiste, sencillamente, en un centro permanente, sino en un compenetrarse, en una asimilación funcional, en una transmisión, asociación, confusión dentro del ámbito de todos los contenidos representa-

tivos. En oposición, por tanto, con el elemento psíquico que consideramos aisladamente y que, en este sentido, se nos aparece como no localizado y a la intemperie, surge y crece nuestra personalidad como aquel acontecimiento que nosotros señalamos con la forma simbólica de la interacción entre todos los elementos. Seríamos personalidades completas, formalmente consideradas, si esta interacción ofreciera un aspecto cerrado, es decir, que todo acaecer psíquico encontrará su ocasión exclusivamente dentro del ámbito psíquico de esas representaciones. Pero éste no es el caso. Con nuestra alma, lo mismo que con nuestro cuerpo, estamos intrincados en el mundo exterior; en nuestra alma se producen efectos que no pueden explicarse por ella sola, y parece también que ciertos acaeceres internos desbordan hacia fuera sin haber agotado todas sus posibilidades de acción en el curso psíquico. Y en la misma medida en que nuestro cuerpo no basta para llenar el concepto puro de organismo, en la misma medida nuestra alma tampoco llena el de personalidad. Puede ser que semejante concepto haya nacido psicológicamente de la experiencia acerca de nosotros mismos, pero, por su sentido, se trata de una idea, de una categoría que no es colmada por ningún ser empírico individual. El hecho de que nuestra existencia tiene como forma un curso temporal y que, por esta razón, tiene que recordar para provocar la interacción, siempre fragmentaria, de sus contenidos, impide que se forme aquella unidad de los contenidos que nosotros pudiéramos designar como personalidad en sentido absoluto. Y así como la idea de organismo no se realiza absolutamente más que en una única representación, la del universo mundo, ya que éste sólo es quien, por definición, nada tiene fuera de él que pudiera interrumpir la perfecta y cerrada interacción de sus elementos, así también el concepto de Dios es la auténtica verificación de la personalidad. Porque El, tal como es pensado por una religiosidad metafísicamente trabajada, no conoce *recuerdo* alguno en la forma humano-temporal, que implica siempre su contrario: el olvido. Para El no existe pasado alguno que habría de aportar,

sólo fragmentariamente, sus contenidos a la interacción del estado actual; para quien no le es menester recordar no existe tiempo alguno, la totalidad y unidad de su ser no se desperdicia en la lagunosa fragmentación de la dis-tración temporal. Lo que se ha llamado la eternidad de Dios, ese estar sustraído al tiempo, es la forma dentro de la cual es posible su absoluto ser personal. Con esto no se humaniza a Dios, sino que, al contrario, se señala aquello que el hombre no puede alcanzar: la intrincación y suficiencia absoluta de todo el contenido de la existencia. Un ser que no es sino parte de un todo, como ocurre con el hombre, nunca podrá ser una personalidad completa, ya que se nutre de fuera y hace entregas hacia fuera, lo cual representa, en forma yuxtapuesta, lo mismo que en forma sucesiva representa la necesidad para nuestra existencia del recuerdo: ningún momento se cierra realmente en sí mismo, sino que se abre al pasado y al futuro; por tanto, ningún momento es completamente él mismo. Es absolutamente falso que Dios sea personalidad en la medida en que el hombre lo encierra dentro de su propia limitación. Porque, precisamente, lo que limita al hombre, el no ser más que la parte de un todo en lugar de ser un todo, y que su existencia no forme una unidad porque se esparce en el tiempo, porque se dis-trae en momentos temporales enlazados mediante el recuerdo—esto es, precisamente lo que impide al hombre ser persona en absoluto. En la medida que la idea de Dios es un todo efectiva, un plantarse fuera del tiempo, la unión absoluta de todos sus momentos de existencia, en la medida, por tanto, que rebasa la propia medida humana, cumple con las exigencias del concepto de totalidad. Del mismo modo que condensamos nuestra propia unidad imperfecta en un yo que ella alberga en forma misteriosa, así también la unidad efectiva del ser cósmico cristaliza en un yo absoluto: la personalidad absoluta. Si decimos que Dios —como personalidad—es la personalidad como Dios, ello es verdad, ahora que no se trata de la pequeña personalidad del hombre, sino de la gran personalidad del mundo, que verifica las condiciones de la personalidad que el hombre no logra

y da satisfacción así al sentimiento religioso. Como lo que interesa a este sentimiento es la forma total, más allá de todas las individualidades que conjunta, su objeto es Dios, que es en lo que va a parar este sentido de totalidad.

Insistamos: que Dios exista, o que se crea o no en El, nada importa para esta pura determinación ideal de su concepto. Pero no es menos cierto que la alternativa eterna entre la concepción panteísta y la personalista de lo divino se asienta en nuevas bases. Si se maneja con rigor el concepto de personalidad, de forma que signifique, no la limitación de nuestro ser, sino, por el contrario, aquello en que nuestro ser participa en medida restringida, esto es, aquello que nosotros no somos por ser limitados, comprenderemos que no puede realizarse más que en un ser absoluto, que, o coincide con la totalidad del mundo, *substantia sive Deus*, o representa el momento de totalidad del mundo, comparable al alma como ἐντελέχεια σώματος φυσικοῦ ὀργανικοῦ. La concepción panteísta origina problemas y contradicciones del concepto de Dios que son resueltos con el concepto de personalidad.

La significación de la divino reside, para la mayor parte de toda la historia de la religión, en que Dios se enfrenta al creyente y a su mundo. El Dios al que nos entregamos es, antes que nada, el todopoderoso; este motivo—en la superstición más grosera lo mismo que en la más sublime especulación cristiana—supone cierta independencia de lo existente, en el que el poder se manifiesta formándolo, sobrepujándolo, dirigiéndolo; un Dios que formara unidad con la existencia no podría gozar de poder alguno, pues éste carecería de objeto. No menos necesario es este enfrentamiento entre Dios y el ser individual para el tema del amor. Cuando la pasión mística pretende fundirse con su Dios, borrando todas las fronteras, puede que de ese modo se sienta más inmensa y profunda y beata en su amor; pero al llegar el momento de la plena posesión, la pasión no tendría objeto, porque la unidad absoluta no podría sentirse más que a sí misma. Al desaparecer por completo la dualidad desaparecería también la posibilidad del

dar y del tomar, del amar y de ser amado que, tal como está fabricada el alma, es condición también de la beatitud religiosa. A pesar de la posesión, en algún pliegue del alma palpita la nostalgia, y el reposo en Dios se logra siempre a través de un perpetuo alejamiento. Esta dualidad que exigen el amor y, sobre todo, el poder, no se compagina con la absolutividad de la naturaleza divina. Porque toda independencia de las cosas, este su no ser Dios, significa una limitación de su poder que, como sabemos, no admite límites. Ningún gorrión cae del tejado sin la voluntad de Dios, lo que no quiere decir que Dios, como espectador pasivo del curso del mundo, no tenga reparo que ponerle, sino, más bien, que El es la fuerza actuante, provocadora, en todo acaecer. Ahora bien, como todas las cosas se encuentran en movimiento incesante y toda la aparente materialidad se reduce a puras oscilaciones, ¿habrá algo donde El no esté? Si el mundo es movimiento y El mueve cada movimiento, el mundo nada es fuera de El. La obra producto de la voluntad humana no se reduce, ciertamente, a esta voluntad; representa algo distinto de ella; esto se debe a que el hombre se encuentra de antemano con un ser, con un material sobre el que actúa. Pero si Dios es, efectivamente, omnipotente y todo es por su voluntad, nada habrá fuera de El, El será ser y devenir de todas las cosas. Por esta razón, parece absolutamente arbitrario hacer depender de su voluntad, en grados diversos, los distintos puntos de la realidad, diciendo que estos y aquellos fenómenos nos muestran el *dedo de Dios*, mientras que otros se sustraen a El, están como dejados de la mano de Dios. ¿No vale esto tanto como transbordar a la realidad las diferencias y distinciones peculiares a nuestros conocimientos, la alternativa de ceguera y acuidad de nuestra mirada? Si un punto de la realidad manifiesta la voluntad divina, igual debe ocurrir con todos los demás. La rigurosa conexión regular del cosmos, por un lado, y la unidad de Dios, por otro, impiden que los diversos distritos del mundo guarden con Dios una relación distinta. Si la caída del gorrión es voluntad de Dios, la consecuencia inevitable es que el

mundo está absorbido en la unidad de Dios sin que haya entre los dos posibilidad de enfrentamiento alguno.

Este proceso dialéctico que lleva al concepto consecuente de Dios al plano panteísta, pero que no puede hacer alto en él, por la sencilla razón de que hay valores religiosos imprescindibles que van ligados a la dualidad y existencia separada de Dios y el mundo, de Dios y el hombre, penetra y conmueve lo más profundo de todas las religiones que abordan con seriedad el carácter absoluto del principio divino. Quizá no haga falta una conciliación de estos juegos contrarios; quizá el ir de uno a otro de estos dos procesos sea la única expresión adecuada de nuestra relación con el infinito, que no debiéramos pretender encerrar en una fórmula unitaria. La idea de Dios en que esta constelación encuentra, en cierta medida, su símbolo visible, es la de su personalidad, porque, por esencia, la personalidad supone que una cantidad ilimitada de contenidos, poseedor cada uno de cierta independencia, se consideran, sin embargo, como contenidos o productos de una unidad que los abarca a todos. El yo abarca cada uno de sus pensamientos, sentimientos, resoluciones como algo posible y real sólo en él, como el latido de su ser, y, sin embargo, se enfrenta a cada uno de estos contenidos, como algo que no se resuelve en ellos. Pero tampoco el contenido se resuelve en el yo, puesto que éste juzga cada contenido, lo acepta o rechaza, se hace o no dueño de él: el haber nacido del yo y el formar parte de su vida constituyen esa peculiar relación de pertenencia que no impide la distancia ni la libertad. Así como en la vida corporal el miembro se halla unido al organismo entero de otra manera, es decir, más estrecha y más libremente que lo está una parte respecto a la totalidad en un sistema mecánico, esta contradicción cobra tensiones mucho mayores dentro de lo psíquico. Cuanto mayor sea el grado en que nos sentimos como personalidad, en tanto mayor grado nos conceptuamos independientes de cada contenido individual y en tanto mayor grado el yo es arrebatado por uno de esos contenidos; pero también es verdad que con tanta mayor independencia se man-

tiene cada contenido, y con tanto mayor vigor contrapone al yo sus derechos lógicos y éticos, dinámicos e históricos para no ser envuelto y revuelto en su destino particular. Y, sin embargo, cuanto más personalidad somos tanto más se tiñen nuestros contenidos del color de nuestro yo, y resultan más característicos y reconoscibles como de nuestra pertenencia, es decir, que el yo se hace cada vez más soberano, no sólo por lo que respecta a su independencia respecto a los contenidos particulares, sino también en cuanto al señorío que ejerce sobre ellos. Toda personalidad lleva consigo este doble juego; es lo que le diferencia por completo de otros fenómenos emparentados exteriormente con él, como, por ejemplo, el Estado, pues, por muy omnipotente que sea el Estado, no puede abarcar más que cierta parte de la existencia total de sus ciudadanos. Las categorías lógicas ordinarias fracasan ante la forma existencial del alma arribada a persona: no es posible describir, sólo es posible vivir cómo cada elemento psíquico tiene sus raíces en el yo, y éste vive, a su vez, en lo más hondo de cada uno de estos contenidos, contraponiéndose, sin embargo, los contenidos y el yo para disfrutar de toda la gama de proximidad y distancia, de contraste e identificación: en todo nuestro mundo de representaciones no existe más que una sola analogía con esta vivencia: lo que supone la relación, para la lógica tan problemática, entre Dios y el mundo. Que esta simultaneidad de dualidad y unidad que la conciencia religiosa vive constantemente no es un contrasentido, nos lo garantiza nuestra vivencia de la personalidad. Con arreglo a esa relación doble, Dios, para poder ser pensado, tiene que ser pensado como personalidad: como unidad y vida de lo existente: que se cierne sobre todos sus productos particulares, en los que ejerce su poder, pero a los que, a intervalos, no domina, que vive en cada uno y, sin embargo, como guardando la distancia, una distancia que ofrece infinitos peldaños que van del alejamiento total o caída hasta la fusión más íntima. Al significar la personalidad centro y periferia, totalidad unitaria y parte, y la peculiarísima relación entre las dos, la personalidad

de Dios, lejos de estar en contradicción con el panteísmo, es un panteísmo vivo.

Y tampoco se trata de un antropomorfismo, como no lo era aquella primera determinación de la personalidad como interacción suficiente de los elementos. Porque si es verdad que esa relación entre el todo y el individuo, que consiste en un simultáneo abarcar y apartar, no la vivimos más que en nosotros mismos, por su sentido es una forma de ser general y no vinculada con exclusividad a una existencia determinada, una forma de ser que puede ser realizada en grados muy diversos de perfección, una categoría bajo la cual subsumimos el hecho inmediato de nuestro existir para hacerla patente y expresable. Existe antropomorfismo cuando trasladamos a lo trascendente un concepto derivado de la experiencia y existencia humana, en cuanto tal, y vinculado conceptualmente a ella. Pero cuando, por el contrario, un concepto, en razón de su sentido, se cierne sobre la existencia humana, significando algo ideal y absoluto que nos sirve para interpretar y aclarar esta existencia por la participación mayor o menor en ese ideal, ante este tipo de concepto se nos ofrece lo divino como la única posibilidad legítima de pensar en la verificación de su absoluta significación. Se podrá rechazar, por principio, la creencia en lo divino, pero, independientemente de toda creencia, el hecho de caracterizarlo como personalidad, a tenor de su idea propia, no supone, en modo alguno, un antropomorfismo. Al contrario, supone más bien la subordinación del yo humano bajo el concepto absolutamente universal de un tipo de existencia respecto al cual todas las existencias particulares no son más que un ejemplo individual, limitado, mientras que Dios supone su realización absoluta frente al mundo.

Finalmente, podemos contemplar esta idea esencial de la personalidad en una forma, por decirlo así, más colectiva. La característica definitiva del espíritu personal se me figura ser esa su auto-disyunción en sujeto y objeto, porque son una misma cosa su capacidad, para llamarse a sí mismo "yo" y a los demás "tú", y su auto-conciencia, que convierte la función

suya propia en contenido de sí mismo. Con la auto-conciencia la vida se escinde y se vuelve a encontrar; con lo cual, naturalmente, expresamos en sucesión temporal un acto, en realidad, unitario. El hecho fundamental o, si se quiere, el milagro del espíritu, lo que le convierte en espíritu personal, es que, permaneciendo en su unidad, se enfrenta, sin embargo, consigo mismo; la identidad del que sabe y de lo sabido, como es el caso en el saber del propio ser, del propio saber, constituye un protofenómeno más allá del antagonismo mecánico-numeral de unidad y dualidad. El camino de la vida, en el que cada momento posterior del ser vive del anterior, y vive una vida distinta y, sin embargo, una sola vida es vivida en los dos momentos, y en el cual lo producido prolonga lo productor, y aquél es otra cosa y, sin embargo, en algún modo la misma... Este camino que se extiende en el tiempo se reconcentra en la auto-conciencia o encuentra en ella su forma fundamental intemporal. Lo que diferencia en lo profundo un organismo de un mecanismo, el hecho de que una pluralidad se halle recogida en unidad o que una unidad se desenvuelva en una vida múltiple, en el espacio y en el tiempo, tratándose del espíritu personal, de la conciencia de sí mismo, se concentra, por decirlo así, en un punto. Porque esa interacción que constituye de modo general la esencia de lo vivo y del espíritu en la auto-conciencia, siendo el sujeto su propio objeto, logra su forma absoluta.

De este modo parece expresada con la mayor pureza la forma en que suele simbolizarse la unidad del ser divino. Se ha afirmado por algunos historiadores de la religión que no ha existido ningún monoteísmo completamente puro. Parece que lo divino lleva consigo una tendencia irrefrenable a la división, ya sea que se acompañe de serafines o de espíritus. Y su unidad más perfecta, tal como es sentida en el panteísmo y, en parte, en la mística, supone, al mismo tiempo, su más perfecta disolución en la diversidad de los fenómenos reales. Con esto creo yo que se nos ofrece una aproximación al concepto de personalidad que, no hay que negarlo, habrá de cui-

darse que no se contamine de antropomorfismo. La auto-conciencia, según la cual el pensamiento, no obstante permanecer en unidad, se divide para convertirse en su propio objeto, constituye el hecho fundamental del pensamiento en general y su tipo abarcador, su forma más pura y segura, en cierto modo, el esquema previo para el pensar de un contenido individual cualquiera. El gran misterio del pensamiento, cómo sea posible que constituyendo un proceso que permanece en sí mismo pueda tener un objeto, cómo es posible que con la pura subjetividad de su curso pueda adscribirse algo que se le enfrenta, se aclara pensando que ya posee en sí mismo, como auto-conciencia, este en sí y fuera de sí, este hermetismo y esta inclusión de lo frontero, se explica considerando que la identidad de sujeto y objeto constituye la forma de su propia vida. Así se nos muestra, claro que dentro de la categoría del humano pensar, la forma ideal de aquella división que experimenta lo divino sin por ello perjudicarse en su metafísica unidad, y esto en tanto menor grado cuanto mayor sea el desarrollo religioso. Por esta razón, toda la especulación filosófico-religiosa se encuentra atravesada por el motivo de la auto-conciencia de Dios que, muy a menudo, no es sino otra expresión para la personalidad de Dios. No es posible pensar como unidad pura y simple el principio de lo divino, porque esa unidad es estéril para nuestra capacidad representativa; para pensarlo como unidad habrá de hacerse en la forma implicada por la personalidad consciente: escindirse en sí misma y ganar así un objeto que es movimiento, eficiencia vida y que permanece, sin embargo, encerrado en la unidad a que pertenece; y ya es indiferente que con fantasía especulativa convirtamos este hecho en una especie de panteón inmanente, como ocurre con la trinidad cristiana, o en una especie de panteísmo para el que la riqueza del proceso cósmico no es otra cosa que esta distensión de la unidad divina hacia su propio objeto, como apunta la mística de Spinoza al decir que nuestro amor a Dios no es sino una parte del amor con que Dios se ama a sí mismo. Pero este concepto de la personalidad

exige, so pena de caer en antropomorfismo, un alto grado de abstracción. El sentido últimamente resaltado parece vinculado exclusivamente al espíritu; pero lo divino no puede ser reducido a este concepto. Porque designar a Dios como espíritu no es otra cosa que un materialismo a la inversa y, como éste, la absolutivización de una determinada sustancia. Para poder hablar de la personalidad de Dios habrá que considerarla como una forma tan general que la auto-conciencia espiritual, que es la única que empíricamente no es accesible, no constituya más que un caso especial. La única manera en que poseemos la experiencia de que un sujeto sea su propio objeto es, sin duda, la auto-conciencia del espíritu. Pero será menester separar de esta forma de relación ese sustrato especial si queremos que sea atribuída a un ser absoluto, a un ser en el que la existencia encuentra su totalidad. No nos es posible hacernos una idea más clara que nos patentizara lo que conceptualmente es de rigor. Si es una representación forzosa del ser divino que, por encima de la unidad muerta, debe poseer *un otro* con el que se encuentre en una interacción viva, sin que este otro le rompa, sin embargo, su unidad, sino que permanezca siendo *lo mismo* en esta relación—es decir, que sujeto y objeto sean idénticos—, ello se realiza en la forma de la personalidad, pero en manera alguna de la personalidad humana. No se trata de una transposición antropomórfica en Dios de la limitación humana a la mera consciencia de la unitaria dualidad, sino, al revés, la personalidad es aquella característica formal o, si se quiere, abstracta, cuya realización plena no cabe más que para un ser absoluto, mientras que una realización menos plena, unilateral, espiritual, está representada por nuestra vida. Si se entiende bien, se podrá decir, no que Dios es el hombre en grande, sino que el hombre es Dios en pequeño.

Con esto subrayamos de nuevo el principio que guía nuestra investigación. El orden y valoración de las realidades de nuestra vida, lo conseguimos en virtud de un complejo de ideas cuya consciencia se destaca, sin duda, psico-genéticamente del estado accidental y fragmentario de la vida empírica,

pero que, por su sentido, poseen una independencia ideal y una suficiente perfección, de las cuales derivan nuestros contenidos reales, por una especie de sustracción, su denominación, su medida, su forma particular. Saber si ello sucede y en qué medida es cuestión de pura facticidad que para nada influye en la constatación de aquellas categorías, en sus conexiones de sentido, en su significación lógica y normativa. Pero cuando queremos pensar un ser divino en atención a sus contenidos, es decir, a qué sea, habrá que acudir a esas ideas en su forma absoluta y pura. No puede tratarse de una diferencia de grado, como si Dios poseyera más poder, más justicia y más perfección que el hombre; semejante potenciación tiene raíces claramente humanas y es mero antropomorfismo. Para el creyente, Dios es la idea del poder, de la justicia, de la perfección en forma real; su contenido, el de Dios, es inmediatamente aquello que se cierne sobre la existencia relativa de los hombres como sus categorías ideales, como siendo la pura significación de donde recibe su significación y su forma nuestra vida relativa, imperfecta y mixta.

Me equivocaría mucho si lo que acabo de señalar, que lo esencial no es que Dios está sobre los hombres, sino que el hombre está debajo de Dios, no constituyera un elemento en todos los seres de religiosidad cultivada; lo primero es lo obvio, lo segundo es la propia fuente del sentimiento religioso y de la misión del hombre. En la relación Dios y hombre, el segundo miembro es algo relativo; pero el primero, absoluto, a saber, la realidad de aquel ideal con arreglo al cual el hombre atribuye forma, medida y sentido a la relatividad de su ser. Que se haya o no de creer en esta realidad es cuestión de religión, pero no de filosofía religiosa, que no puede ocuparse sino de aquello que para el hombre religioso, por muy paradójico que parezca, es a menudo secundario: de *qué sea* lo divino y no de si *es*. Mi propósito fué mostrar con el concepto de personalidad, por lo mismo que parece proceder del hombre, aquella zona que puede únicamente ofrecernos las determinaciones propias de una esencia divina. El concepto de personalidad tiene

que ser abarcado en su núcleo y con toda pureza para que se nos muestre como perteneciente a aquel orden que no recibe sentido desde abajo, sino al revés, da a éste forma y sentido, cerniéndose sobre los particulares contenidos en forma análoga a como, para el creyente, se cierne el ser de Dios sobre el ser de los hombres. Pero ambas cuestiones son tan independientes, pertenecen a órdenes objetivas tan distintas y se nutren de fuentes tan distintas del alma, que la filosofía de la religión puede afirmar muy bien que Dios es personalidad sin que le haga falta para nada afirmar que Dios es. Manteniéndose en este terreno, no puede ser confundida con una especulación ilegítima que pretende descubrir el ser real, sin bastarle el orden ideal del contenido de ese ser. Cuando la filosofía de la religión abandona toda competencia desleal con la religión, goza de los derechos de un cuadro que representa la lógica interna, el sentido de los detalles y de las conexiones de un mundo plástico al que la forma artística aleja de toda pretensión de accidental realidad; la especulación se parece a ese cuadro, porque con medios suficientes para la construcción de un mundo ideal, pero no para la del real—lo mismo en el sentido de la empirie como en el sentido de la fe—, trata, no obstante, de reemplazar las fuerzas productivas de este último.

LOS ALPES

LOS ALPES

La idea corriente de que la impresión estética de lo visto descansa en su forma, nos hace pasar por alto, muy a menudo, que esa impresión está también concausada por otro factor: la magnitud en que se asienta esa impresión. No nos es posible disfrutar una forma pura, esto es, la mera relación de líneas, superficies y colores, sino que, en razón de nuestra textura senso-espiritual, ese goce está vinculado a un determinado *quantum* de dichas formas. Esta cantidad representa un campo amplio, pero se mueve entre un máximum—que a menudo se puede constatar—, en el cual la forma, permaneciendo la misma, pierde, no obstante, su valor estético, y un mínimum, en que se produce el mismo fenómeno. La forma y la medida forman una inseparable unidad en la impresión estética y ello, en mucho mayor grado y con mucha mayor profundidad de lo que suele pensarse; y una forma nos revela las raíces de su ser estético en el modo como cambia su significación con el cambio de su medida. Esto se nos revela inmediatamente al tratar de traspasar las formas naturales a la obra artística, ofreciéndosenos una escala de formas que empieza con aquellas que conservan su valor estético en los tamaños más diversos, y termina con aquellas que reservan ese valor para una determinada medida. En el primer extremo encontramos la figura humana. Poseyendo, por vivencia propia, el sentido de una figura, le será fácil al artista introducir aquellas modificaciones, exageraciones, paliaciones que le serán necesarias para que en proporciones cuantitativas distintas siga

actuando la auténtica significación y unidad de esa forma: el hombre, y sólo él, porque a ningún otro ser conocemos tan profundamente, sirve en el arte lo mismo como coloso que como miniatura. En el otro extremo están los Alpes. Aunque se rechace la pretensión de que la obra de arte tiene que reproducir naturalistamente la impresión de su objeto real, sin embargo, por mucho que se transforme el objeto, lo esencial de él tendrá que subsistir, no sea que lo enlacemos con un objeto cualquiera y no con el que le ha dado pie. Los Alpes parecen sustraerse a esta regla: ninguna imagen de los Alpes nos da la impresión de masas colosales, abrumadoras, que nos dan los propios Alpes, y los más destacados pintores alpinos. Segantini y Hodler, en lugar de abordar el tema, tratan de eludirlo mediante delicadas estilizaciones, efectos cromáticos, etcétera. Las formas no poseen un valor estético propio, capaz de sobrevivir al cambio de medida, sino que este valor se halla vinculado a su tamaño natural. Si bien es verdad que en ninguna clase de objetos el efecto que nos produce la forma es indiferente a la medida, este caso, en el cual el efecto queda excluído de no ofrecerse una determinada proporción, nos pone bien de manifiesto cómo los dos factores, el formal y el cuantitativo, constituyen una unidad inmediata de impresión, y que sólo el análisis *a posteriori* divide esta unidad en sus dos elementos.

La especial significación de la masa reside en este caso en la forma especial de los Alpes. Esta forma tiene algo de inquieta, de accidental, que se sustrae a toda unidad, razón que explica por qué para muchos pintores a quienes la Naturaleza interesa solamente por su calidad formal, resultan los Alpes intolerables. Este factor irritante inherente a la forma, se halla como aplacado por la masa, por el enorme peso de la cantidad material, y permite que la forma pueda ser gozada. Allí donde las formas se agrupan con arreglo a un sentido, sosteniéndose recíprocamente, hallando cada una en las demás una respuesta, una anticipación, un eco, constituyen una unidad firme en sí misma, y no necesitan de ningún elemento extraño que las

unifique. Pero cuando, como ocurre en los Alpes, las formas se yuxtaponen sin que aparezcan enlazadas por una línea de conjunto, cada forma se encontraría desagradablemente aislada si no fuera porque la masa se hace sentir extendiendo su homogeneidad bajo los picos, y dándoles de este modo un cuerpo de unidad. Para que el caos de cimas solitarias encuentre el contrapeso de unidad, la materia informe tiene que cobrar en el campo de la impresión un alcance desusado; la ondulante inquietud de las formas y la abrumadora materialidad engendran en un tenso contrabalanceo una impresión en que la excitación y la calma se confunden de modo singular.

La cuestión de la forma hace que esta impresión que nos causan los Alpes alcance las últimas categorías psíquicas. Elementos de esta impresión se encuentran lo mismo más aquí que más allá de la forma estética. Los Alpes producen el efecto, por una parte, de caos, de embarazosa masa informe que ha recibido un perfil por pura casualidad; parece que nos habla el secreto mismo de la materia, ya que una sola mirada al perfil de las montañas nos dice más que cualquier otro paisaje. Sentimos lo terrestre como tal, con toda su enorme furia, lejos, todavía, de toda vida y de toda forma significativa. Por otro lado, las moles de piedra que se yerguen, las pendientes heladas, transparentes y brillantes, la nieve de las cumbres, despojada de toda la gravedad de la tierra, todo esto son símbolos de lo trascendente que levantan la mirada del alma por encima de lo que se puede alcanzar con riesgo inminente, a unas alturas inaccesibles a la pura voluntad. Por esta razón, la impresión estética desaparece con la impresión mística, que la impregna, en cuanto el cielo se cubre de nubes; porque las nubes aplastan las montañas, las sujetan a la madre tierra. Cuando el cielo está despejado, las montañas apuntan indefinida e incesantemente a lo celeste y parecen pertenecer a un orden distinto. Si cabe hablar de un paisaje en términos que digamos de él que es trascendente, este adjetivo conviene propiamente al ventisquero, todo cubierto de hielo y de nieve, sin verdor, sin valle, sin ninguna palpitación de vida. Y como

lo trascendente, lo absoluto en que nos envuelve un paisaje tal es inefable, se halla por encima de toda palabra, también lo está, a no ser que lo humanicemos infantilmente, sobre toda forma. Porque todo lo que tiene forma es, como tal, algo limitado, ya sea porque el choque y presión mecánicos señalan los límites de una parte allí donde otra empieza, ya sea que el ser orgánico, aunque se informa así mismo mediante sus fuerzas internas, sin embargo, merced a la limitación de estas fuerzas, su información no puede menos de parar en una forma limitada. En este sentido, lo trascendente es informe, porque forma equivale a límite y, por lo tanto, lo absoluto, lo sin límites, no puede ser configurado. Existe, pues, lo informe por debajo de toda forma, y lo informe por encima. La alta montaña, con la furia sorda de su masa, y con el empuje celeste y la quietud transfigurada de las nieves, nos comunica, al unísono, resonancias de las dos informidades. La completa ausencia de una significación propia en su forma, hace de los Alpes símbolo sensible de las grandes potencias de la existencia: de aquello que es menos que cualquier forma y de aquello que es más que todas las formas.

En este alejamiento de la vida reside, quizá, el secreto último de la impresión que nos producen los Alpes. Una comparación con el mar nos lo pondrá en claro. El mar es sentido siempre como símbolo de la vida: su movimiento eternamente cambiante, su profundidad insondable, las alternativas de mar bella y aborrascada, su perderse en el horizonte, y el juego sin fin de su ritmo, todo esto da ocasión al alma para transponer su propio sentimiento de la vida en el mar. Pero esta impresión que el mar nos produce es a través de una cierta equiparación formal de carácter simbólico, y por esta razón, porque el mar refleja la forma de la vida en un esquematismo estilizado, superindividual, su contemplación nos produce esa liberación que nos suministra siempre la realidad mirada a través de la imagen formal de su sentido más puro y profundo, más real. El mar nos libera de la presencia inmediata y de la magnitud relativa de la vida por medio de un dinamismo colo-

sal que eleva a la vida, a través de su propia forma, por encima de sí misma. Este liberarnos de la vida como algo accidental y abrumador, como algo aislado e ínfimo, las altas montañas nos lo procuran en otro sentido: no en la plenitud estilizada del ímpetu vital, sino en su apartamiento; aquí la vida se halla como prisionera e intrincada en algo más silencioso y más firme, más puro y alto que pueda serlo jamás la vida. Empleando las expresiones introducidas por Worringer para señalar las leyes contrarias del efecto artístico, diremos que el mar produce su efecto por insuflación de vida y los Alpes por abstracción de ella. En los tajos sentimos de algún modo las fuerzas contrarias: las constructivas, que sostienen todo en vilo, y las destructoras, derrumbadoras; la forma momentánea delata el momento de equilibrio en esta lucha, que el observador vive en su alma instintivamente. En los ventisqueros no es posible ya ningún juego dinámico. Lo que puja desde abajo se halla cubierto y encubierto por el hielo, y la nieve, la *formación* de la forma, mediante aludes, desgastes, glaciares, etcétera, ha sido absorbida y olvidada por la forma misma. Como no nos compenetramos con ninguna clase de fuerzas, no revive en nuestra alma, ni siquiera sordamente, ningún adormecido movimiento, las formas se yerguen fuera del tiempo, sustraídas al fluir de las cosas. Por lo mismo que los Alpes simbolizan las dos informidades de que he hablado, se nos presentan, en el tiempo, sin forma; no son la imagen de la negación de la vida, que surge siempre en el llano y en presencia de la vida; lo que son es lo otro, lo incontaminado de movimiento temporal, que es la forma de la vida. El ventisquero es, por así decirlo, el paisaje ahistórico; un cuadro que no cambia con el verano ni con el invierno, ni guarda relación ninguna con el ir y venir del destino humano, al que aluden de algún modo todos los demás paisajes. La imagen psíquica del ambiente se tiñe generalmente de la forma de nuestra propia existencia; sólo la atemporalidad del paisaje de ventisquero no ofrece puerta alguna a esta expansión de la vida. Y, en este momento, cobra también una expresión histórica esta ab-

soluta contradicción del mar, símbolo de la incesante movilidad de lo inhumano. El mar se mezcla íntimamente con los destinos y progresos de nuestra especie; infinitas veces se nos ofrece, no como abismo, sino como camino entre los pueblos. Por el contrario, las montañas, en virtud de su altura, funcionan en la historia humana negativamente, aislando unas vidas de otras.

La impresión que nos producen los Alpes niega el principio de la vida, que descansa en la diferencia de sus elementos. Somos seres a la medida, quiero decir, que todo fenómeno que atraviesa el campo de nuestra conciencia posee cierta cantidad, un más o un menos de su calidad. Ahora bien, todas las cantidades mantienen una relación de reciprocidad, se da lo grande porque existe lo pequeño, y viceversa; lo alto, porque existe lo profundo; lo frecuente, porque lo raro, y así sucesivamente. Cada cosa se mide en su contraria, es polo de un contrapolo, y una realidad puede desatar en nosotros una impresión si es relativa, esto es, que se destaca de algo que se le contrapone en la misma serie del ser. Salta a la vista en qué medida el paisaje montañero debe su unidad a este carácter. Porque lo alto y lo profundo no son posibles sino en reciprocidad, las partes constitutivas de un tal paisaje se hallan más estrechamente unidas que las de un paisaje del llano, donde cada una de ellas puede ser separada del conjunto y vivir una vida autónoma. Esta reciprocidad de los elementos de un paisaje de altura produce una unidad de la imagen estética que se emparenta a la forma orgánica y a la interacción vital de sus partes. Pero ocurre que los Alpes nos hacen sentir toda su altura y majestad en el momento en que han desaparecido todos los valles, toda vegetación, todo albergue del hombre, es decir, en la ausencia de todo elemento profundo que habría de condicionar, precisamente, la impresión de altitud. Todos estos elementos, de por sí, nos llevan hacia abajo, especialmente la vegetación, que nos hace pensar en las raíces ahondadoras. En todos los paisajes sentimos siempre lo profundo, sobre lo que se levanta todo. El paisaje alpino se nos presenta completamente conclu-

so, desligado de todo, y sustrayéndose a toda desviación y paliativo por medio de antagonistas, y lejos de reclamar un perfeccionamiento o liberación de la contemplación estética o de la creación artística se encara con ellas con toda la insobornable furia de su pura existencia. He aquí, junto a las anteriores, la razón por la cual el paisaje alpino es, de todos, el que menos se presta a ser tratado artísticamente. Pero solamente en la región de los ventisqueros parece que desaparece toda referencia a lo profundo. Al desaparecer por completo el valle estamos en *las alturas* y no a tantos metros de altitud sobre un plano determinado. No hay equiparación posible entre la mística majestad de esta impresión con la que nos produce lo que se llama "bello paisaje alpino": montañas de nieve coronando un paisaje sonriente, con bosques, prados, valles y cabañas. Es menester remontar este paisaje para que empecemos a sentir lo nuevo, lo metafísicamente nuevo: las alturas, puras y absolutas; uno solo de los elementos de la correlación, que no puede subsistir, de corriente, sin el otro, lo tenemos delante en elemental suficiencia. Esta es la paradoja de la alta montaña: la impresión de lo alto, para que se produzca, no sólo no necesita de lo bajo, de lo profundo, sino que, por el contrario, culmina cuando toda impresión de profundidad ha desaparecido. El sentimiento de liberación que en algunos momentos solemnes nos procura el paisaje de las cúspides, se apoya sobre todo en el sentimiento que nos posee de su contradicción con la vida. Porque ésta consiste en una incesante relatividad de contrastes, en el condicionamiento indefinido, en la flúida movilidad y en que todo ser subsiste como ser condicionado. En la impresión que nos produce la alta montaña hay un vislumbre de que la vida se libera tendiendo supremamente a algo que no encuadra ya con la forma suya, sino que se cierne sobre y se enfrenta con ella.

MIGUEL ANGEL

MIGUEL ANGEL

PARECE que en la base de nuestro ser psíquico se alberga un dualismo que nos impide comprender el mundo, cuya imagen se refleja en nuestra alma, como unidad, y lo escinde en parejas antagónicas. Al tratar de engarzar nuestra propia existencia en ese escindido mundo, prolongamos la cisura por la imagen de nosotros mismos, y nos contemplamos como seres que son, a la vez, naturaleza y espíritu; seres cuya alma distingue el ser y su destino; en cuyo horizonte una sustancia firme, pesada, lucha con un movimiento flúido, juguetón, ascendente, cuya individualidad se destaca frente a un universal que, ora parece constituir su núcleo, ora cernirse sobre él como idea suya. Hay épocas del arte que asentándose, con natural exclusividad, en uno de los elementos contrapuestos, hacen imperceptible el abismo entre los dos. La escultura clásica griega siente al hombre "naturalmente", y lo que éste expresa de vida espiritual aboca, sin reserva, en la existencia de "este trozo de naturaleza"; se ocupa únicamente de representar la sustancia en la forma plástico-anatómica y, al mismo tiempo, típica de sus superficies, y no concede al movimiento interior más que un espacio ínfimo, porque lo considera como lo accidental, deformador e individualizador. En la época helenística se da expresión artística al destino del hombre, que se yergue tenso contra el estático ser; una acción y pasión poderosas mueven a las figuras y descubre el abismo existente entre nuestro ser y la incomprensibilidad de nuestro destino. Esta dualidad de nuestro ser recibe con el cristianismo una con-

ciencia íntima y, a la par, metafísica y una solución radical, como sólo podía ocurrir a base de la tensión más extremada. El ímpetu apasionado del alma deja tras sí, como algo indiferente, nuestra externa sustancialidad y la forma que le corresponde; para el espíritu, la naturaleza se ofrece como enemigo aniquilable, el destino eterno del hombre liquida, por decirlo así, su propio ser: lo que nosotros somos, de por nosotros, se presenta en una olvidada lejanía frente al apremiante destino de la condenación o de la gracia. El arte gótico da cuerpo a esta solución. En su forma nórdica, la espigada movilidad, los movimientos y torsiones antinaturales de las figuras, convierten al cuerpo en mero símbolo de una huída a las alturas espirituales donde la sustancia natural se derrite en espíritu; en el Trecento italiano, el dualismo no ofrece los caracteres de atormentado combate donde el vencedor no puede hacer plásticamente visible su victoria, las figuras viven en un elemento espiritual, triunfal, sin contactos con la naturaleza ni con sólidas sustancias, más allá de la vida y de sus contradicciones. El Renacimiento parece acentuar el lado opuesto, la naturaleza, lo corpóreo, que será expresión de sus propias fuerzas orgánicas, la pura suficiencia de la existencia. Pero su tendencia última busca algo superior: superar fundamentalmente el dualismo. Claro es que partiendo del suelo de una existencia natural y, por lo tanto, en total oposición con la perfección religiosa del Trecento. Pero presiente un concepto de la naturaleza—que había de encontrar en Espinoza su expresión consciente—que vive y contempla en unidad cuerpo y espíritu, forma sustancial y movimiento, ser y destino.

Esta unidad se logra, por primera vez, con el retrato. Porque la individualidad es aquella forma psíquico-corporal que supera con mayor perfección la oposición cuerpo-alma como tal *oposición*. En ella, el alma pertenece, unívocamente, a este cuerpo determinado, y el cuerpo a este alma determinada, incambiable; no sólo se hallan entrelazados, sino intrincados, y sobre ambos elementos se cierne la individualidad como unidad superior, que actúa sobre los dos, unidad

del hombre cerrado en sí mismo y cerrado en sí mismo por la particularidad de su persona. Puede que el elemento corporal y el elemento psíquico, su existencia y su destino, una vez separados de esta unidad de vida y de esencia, particularizados, se enfrenten dualmente. Pero constituyendo la vida fundamental de este hombre concreto cuya unitaria unicidad expresan por modo diferente, no hay ni duplicidad ni disensión. La apasionada exageración de la individualidad en el cuatrocento, y su arte del retrato, nunca bastante personal y característico, encuentran sus raíces profundas en lo siguiente: el elemento corporal y el elemento psíquico de nuestro ser tienden de nuevo a lograr un equilibrio, y su primera etapa en esta trayectoria es el hecho de la individualidad, como aquella unidad que condiciona la forma de cada uno de esos elementos y garantiza su recíproca implicación. Pero este arte del retrato consigue su empeño, salvo raras excepciones, sólo en lo que se refiere a la cabeza, que ya como realidad natural nos ofrece la animación de la forma sustancial o, al revés, la material visibilidad del espíritu. Mas no sólo por esta razón el retrato individual supone una solución parcial del problema planteado por nuestro ser dual, sino también porque las soluciones de cada caso no sirven más que para el caso individual en cuestión. La reconciliación no es lograda en lo hondo de la contradicción misma, es decir, que el dualismo no deviene una unidad necesaria en virtud de sus propias fuerzas, sino que, en cada caso, el albur feliz de una individualidad única es la que acopla armónicamente los contrarios. Botticelli se halla, a la vez, más cerca y más lejos de la unidad de esos elementos a los que el cristianismo fijó patrias distintas.

El cuerpo desnudo, no ya sólo la cabeza, se halla poseído por el color y el ritmo del estado de ánimo, en una mezcla prodigiosa de emoción profunda y de quebradiza ternura. Si se mira con detenimiento se observará que en manera alguna ha sido superada la cisura que corre entre el cuerpo y el alma, entre nuestro ser y nuestro destino, en las figuraciones del gótico. Es verdad que el alma ha vuelto al cuerpo, luego de su

viaje a lo trascendente, pero trae consigo una nostalgia sin objeto, que va buscando por los dominios de un quimérico reino intermedio una nostalgia donde se resuelve en melancolía, en perpetuación del momento elegíaco, porque el alma tampoco encuentra ahí su patria. Los cuerpos de Botticelli expresan el ser y los movimientos del alma con una flexibilidad sin par, y ésta ha renunciado a la patria celestial, pero no se ha logrado, en cambio, ninguna firmeza de cuerpo y de suelo, y, en su último fondo, el alma permanece en una perdida lejanía de todo lo terreno, de toda sustanciosa apariencia.

Cuando aparecen las pinturas de la Capilla Sixtina, el monumento del Papa Julio, el sepulcro de los Médicis, que son acabada expresión unitaria de nuestro ser, se solucionan de un solo golpe todas las dualidades de tipo general y las de tipo histórico-cristiano. Está logrado el equilibrio y la unidad visible de los más terribles contrastes de la vida. Miguel Angel ha creado un mundo nuevo, y lo ha poblado de seres para los que se conflagra en una vida lo que hasta ahora no fué sino una relación, ya de armonía, ya de contradicción; como si esa vida estuviera insuflada de una fuerza tan enorme que arrebatara en la unidad de su corriente toda suerte de elementos, sin tolerarles ninguna existencia independiente. Sobre todo, parece como si el cuerpo y el alma del hombre, luego de la larga separación que les había impuesto la trascendencia del alma, se reconocieran de nuevo como unidad. Recuérdense, en comparación, las más bellas figuras de Signorelli: poseen una belleza y un ser extraños al alma, y una sustancia propia que pone el cuerpo a la disposición del alma, como instrumento suyo. Los cuerpos de Miguel Angel se hallan tan empapados de alma que ya esta misma expresión, "empapados", peca de dualista. Parece completamente inadecuado hablar aquí de un dualismo que se pudiera superar. Pasión y temple de las almas son aquí, de modo inmediato, forma y movimiento, y hasta pudiéramos decir masa de los cuerpos. Se ha alcanzado ese punto misterioso a partir del cual cuerpo y alma no son

sino dos palabras diferentes para una misma esencia humana, cuyo núcleo no es afectado por el accidente de su doble denominación. Y esta unidad no se halla tan alejada de los elementos como ocurre con la individualidad, con la que el quatrocento consiguió una reconciliación parcial; no; la separación del cuerpo y del alma ha sido vencida sin grandes rodeos, con la vida misma que pulsa en ellos. En lugar de aquella alquitaración individualizadora del fenómeno, implanta una estilización clásica, supraindividual, tipificadora. Así como podríamos traducir la impresión que nos producen las figuras de Rembrandt, diciendo que en ellas el destino general humano se ha particularizado, si no queremos decir que se ha angostado, en existencias incomparables, sostenidas sobre un punto interior único; en Miguel Angel las figuras parecen elevarse a través de una existencia personalísima, de un destino peculiarísimo, a una suerte general a toda la humanidad. Una pasión densa, que penetra profundamente y se desborda a raudales, se expresa, sin embargo, en una forma serena, clásica, típica. Acaso un espíritu como el de Miguel Angel, explosivamente apasionado, festoneado de las tensiones más colosales, necesitaba estas formas objetivas, en cierto sentido externas, para lograr de algún modo creaciones plásticas. La intimidad de Rembrandt no era, ni con mucho, tan potente, tan titánica, tan empeñada en mantener en un haz con esfuerzo sobrehumano los polos más contrarios de la vida. Por esto podía ser más subjetivo en sus formas, no necesitaba ninguna estilización vigorosamente aunadora y suprapersonal. Pero el motivo profundo, no ya psicológico, de ese formar generalizador, superador de toda puntualización individualizadora, reside en que, por primera vez, con las figuras de Miguel Angel recibe expresión la realidad plena o metafísica de la *vida en cuanto tal*, de la vida que se manifiesta en los más diversos sentidos, estadios, destinos, pero que posee una unidad radical, inefable, en la que desaparecen lo mismo la oposición de cuerpo y alma que la de la existencia y actitudes individuales. Es la vida que circula por igual en cuerpo y alma, con sus éxtasis y relaja-

mientos, sus pasiones y sucesos, que constituyen su característico ritmo y destino íntimo.

Esta aprehensión de todos los elementos dualísticos en una unidad de vida que hasta este momento no se había revelado intuitivamente—porque la unidad de los antiguos era más bien una ingenua indiferenciación, no había de reconciliar antagonismos tan profundamente sentidos y tan abiertos—se pone de manifiesto en la relación entre la forma y el movimiento de las figuras. Porque en la manera de moverse un ser se patentiza el acaecer de su alma, mientras que la forma es una realidad natural con la que tiene que contar el cambio de los impulsos anímicos. La disparidad entre cuerpo y alma, propia del cristianismo, se refleja en la accidentalidad entre la estructura anatómica del cuerpo y el movimiento por este cuerpo desenvuelto. Las mismas figuras de Ghiberti, Donatello, Signorellí, no nos hacen sentir que este movimiento determinado exige un cuerpo formado de esta o de la otra manera, o que este cuerpo ha producido necesariamente este movimiento como decisivo para él. Las criaturas de Miguel Angel poseen esta unidad que hace del gesto en el aire la consecuencia intuitivamente lógica de la forma del cuerpo, o que no se pueda pensar en ningún otro cuerpo como fautor de ese movimiento. Forma y movilidad del cuerpo se nos ofrecen como disgregaciones llevadas a cabo por nosotros *a posteriori* en una vida indivisa, determinada por una sola ley interna.

De esta eliminación de toda recíproca extrañeza y accidentalidad entre los elementos esenciales se origina el sentimiento de una existencia perfecta y cerrada de estas figuras. Lo que en ellas se siente siempre como titánico, como sustraído a las circunstancias y relaciones empíricas, no es sólo la prepotencia de sus fuerzas, sino ese perfecto acabado del ser interno-externo, cuya ausencia hace de nuestra existencia algo *fragmentario*. Porque este carácter no se debe únicamente a la insuficiencia de nuestras fuerzas, sino también al hecho de que los dos aspectos de nuestro ser no ofrecen unidad alguna, y uno hace de frontera del otro. Cuerpo y alma, lo compacto y lo que se

halla en devenir en nosotros, el ser y el acaecer se oponen de alguna manera, se desplazan recíprocamente del punto de equilibrio. En cuanto sentimos que a través de todos estos canales corre de verdad una vida, no es menester que ella sea especialmente vigorosa u objetivamente impecable para que nos produzca una conciencia de plenitud y nos alivie de la penosa medianía que es nuestra existencia de todos los días. Esta perfección formal es propia de todas las figuras de Miguel Angel, a pesar del doble sentido trágico con que se nos revelará que precisamente lo fragmentario de su vida constituye la fatalidad profunda de Miguel Angel. Pero, de momento, en la dirección apuntada, el sentido de sus figuras lo constituye la vida en su totalidad y emanando de su propio centro unitario, vida representada con un absoluto equilibrio de los contrarios, en que suelen dividirla los accidentes empíricos y los dogmas. La unidad se alza tan por encima de toda polaridad, que hasta desaparece la oposición de los sexos. Los caracteres masculinos y femeninos no se confunden en la apariencia externa (como ha ocurrido muchas veces, por motivos diferentes, en la historia del arte), pero su dualidad no penetra hasta el núcleo central del ser; aquí domina a lo puramente humano el perfil acabado del hombre y de su vida, que sólo en una capa superior se reviste con la oposición de varón y hembra. La enorme potencia física y caracterológica de las figuras de la Sixtina y de la capilla de los Médicis no presta a los hombres aquel carácter específicamente masculino con que se adornan las figuras del Renacimiento italiano y del nórdico; tampoco arrebata su feminidad a las mujeres. Así que, sin que los seres representados carezcan de sexo, lo diferencial, lo unilateral, complicado por la distinción de sexos—lo imperfecto, podríamos decir, ya que los dos puntos representan el hombre—no alcanza hasta ese centro de donde la vida absoluta nos procura éstas y otras relaciones.

Pero semejante perfección de la existencia, que rebasa todos los límites implicados por sus diferentes planos, no entraña, sin embargo, beatitud; al contrario, puede figurar lo

más opuesto. La primera indicación en este sentido nos la suministra ese terrible aislamiento de las figuras de Miguel Angel, que parece rodearlas de una atmósfera impenetrable. Existe en este punto una relación profunda con el arte escultórico, más propicio a la soledad que la pintura. Las fronteras del mundo en que vive la figura plástica, su espacio ideal, no son otras que los límites de su propio cuerpo, y fuera de él no hay otro mundo con el cual tuviera algo que ver. La figura pintada se encuentra dentro de un espacio que le rodea, por lo tanto, de un mundo, en el que hay sitio para otros, y en el que el mismo espectador puede figurarse incorporado y por esta circunstancia se halla en la proximidad de los hombres. Pero la estatua y el espectador no respiran el mismo aire, no hay espacio alguno donde pudiera trasladarse la fantasía. Por esta razón, toda escultura que coquetea con el espectador es algo especialmente repulsivo y escandalosamente contrario a la idea de su arte, en mucha mayor medida que la pintura en el mismo caso. El que las figuras de la Síxtina, a pesar de la unidad de la idea y del espacio decorativo que las abarca, produzcan una tan fuerte sensación de soledad, como si cada una viviera en su mundo único, artísticamente representa el logro de su esencia plástica. Nada de "esculturas pintadas", como si hubieran sido concebidas como esculturas y luego pintadas. No; están pensadas, en absoluto, como pinturas, pero, como tales, llevan en sí el sentimiento vital propio de la escultura; acaso son las únicas formas de la historia del arte que, guardando plenamente estilo y leyes formales del arte que las alberga, han sido sentidas, sin embargo, con el espíritu de otro arte. La escultura acaso sea el arte más adecuado para dar expresión a una existencia cerrada a sí misma, con todos sus elementos equilibrados. Si prescindimos de la música, cuyo peculiar carácter absoluto y abstracto le otorga un puesto de excepción entre las artes, resulta que todas las demás artes se comprometen más que la escultura en la movilidad de las cosas, participan más, pudiéramos decir, ofrecen un mundo menos hermético. Pero por lo mismo que la obra plástica puede ofrecer

la representación más pura de la existencia plena, sin indigencias, equilibrada, la soledad la baña de una sombra fría, impenetrable a la luz de cualquier destino. Claro que esta soledad de la obra plástica es muy otra que la del ser representado, lo mismo que la belleza de una obra no implica la belleza del objeto representado. Pero en el arte de Miguel Angel no existe esta oposición. Sus figuras no aluden, como un retrato o un cuadro de historia, a un ser fuera del suyo, sino que, así como en la esfera del conocimiento el contenido de un concepto es válido y significativo, independientemente de que le corresponda o no un objeto real, así también estas esculturas son formas de la vida que, plantadas en otra esfera de la existencia, se hallan más allá de toda pregunta acerca del ser o del no ser. De manera inmediata son lo que *representan*, y no se legitiman mediante una existencia fuera de ellas, ni imitan nada que pudiera ser caracterizado también de otra manera; lo que son como obra de arte, eso es todo lo que son. No se puede predicar, de una supuesta realidad que correspondería a la Notte, el cansancio de muerte, que también es propio de la situación más desesperada, con tal de que pueda abandonarse el sueño —como tampoco se puede predicar de una piedra—, sino que, si se me permite la expresión un poco banal, la "idea" de una vida determinada con su sentido, temple y destino peculiares, se ha hecho tan visible como pudiera serlo con otras características en la forma de un hombre vivo. Cada una de las figuras plásticamente ideales llevan en su inmediatez e independencia el sello de una soledad infinita, y, de este modo, potencian a su máximo el rasgo de seriedad profunda, de matiz trágico, inherente a la escultura y también de la música. Porque ambas artes participan de un hermetismo superior al de los demás, un hermetismo que le impide compartir su espacio con otra existencia cualquiera, un encontrarse a solas que en Miguel Angel culmina en el absoluto equilibrio de todos los elementos, y cuyo eco sentimental inevitable expresaba Franz Schubert al preguntar con sorpresa: "¿Conoce usted música alegre? Yo no." Sólo a primera vista parece paradójica tras-

ladar esta pregunta al dominio de la plástica escultórica. Las figuras de Miguel Angel, por lo mismo que son las más perfectas del género, nos descubren su sombría y maciza seriedad como resultado de una condición puramente formal y artística de la escultura como tal escultura.

Con esto se denuncia, de una manera general, que aquella composición de los elementos esenciales que, antes de Miguel Angel, se consigue con una falta, mayor o menor, de relación y de equilibrio entre los mismos, no expresan en manera alguna la beatitud de una perfección, por decirlo así, subjetiva, desprendida de todo lo que en lo humano es fragmentario. Esto se hace patente en la síntesis que las figuras de Miguel Angel logran, con fuerza y significación nunca alcanzadas, de un antagonismo. Se trata del antagonismo entre la gravedad física, que arrastra a los cuerpos, y el impulso al movimiento que, partiendo del alma, se opone a la gravedad. Cada movimiento de nuestros miembros denota en cada momento el estado actual de la lucha entre los dos elementos. Las energías volitivas condicionan nuestros miembros según normas y dinamismo completamente diferentes que las energías físicas, y nuestro cuerpo es el campo donde se encuentran, se rechazan o se arreglan. Acaso tenemos aquí el símbolo más sencillo de la forma perdurable de nuestra vida, pues ésta se halla condicionada por la presión que sobre nosotros ejercen las cosas y las circunstancias, la naturaleza y la sociedad, y por los movimientos contrarios de nuestra libertad, que, o sobrepujan la presión y la anulan o se dejan aplastar por ella, que la contrarían o la siguen. Entre estas presiones contrarias encuentra el alma la única posibilidad de acrisolarse, de crear, de ser eficaz Si se dejara llevar de su libertad se perdería en lo infinito, en el vacío, como los golpes de cincel del maestro si el mármol no le ofreciera su dura resistencia. Acaso la complicación más radical de nuestra vida está supuesta en el hecho de que aquello que limita su espontaneidad y represa su libre empuje es, a la par, condición que hace posible que ese empuje logre una visible manifestación, cree una forma. Lo que decide acerca del

estilo de toda manifestación y de la totalidad de una vida y de un arte, es la proporción entre esos dos elementos, en qué medida se contrarrestan o qué unidad alcanzan. En las figuras de Miguel Angel las dos partes se enfrentan con toda dureza, como provinientes de los dos polos de la vida y, sin embargo, se intrincan en la lucha, se equilibran, y dan como resultado una unidad tan extraordinaria como extraordinaria es la tensión con que chocan. La mayoría de las figuras están sentadas o recostadas, en contradicción inmediata con las pasiones que llevan en el alma. Pero con la contención de su actitud y de su perfil ofrecen una expresión de la lucha tensa de sus principios de vida y de la potencia de cada una de sus fuerzas, vencedoras y vencidas, a la vez, como no podría alcanzar ningún gesto destacado. Sentimos cómo la masa de la materia arrastra hacia abajo las figuras, del mismo modo como las columnas trazadas por Miguel Angel arquitecto parecen abrumadas a veces por los pesados muros, que las quieren quitar toda posibilidad de erguimiento y altura. Contra está furia que, como el destino mismo, parece cebarse en las figuras o, mejor, conspirar dentro de ellas, se levanta una furia no menor, un anhelo apasionado que brota del alma en busca de libertad, felicidad, salvación. Pero como el factor negativo suele aventajar siempre al positivo, y da el tono al resultado definitivo, la impresión de conjunto de esas figuras es una melancolía incurable, la que produce la lucha sin esperanza de victoria. Sin embargo, los elementos: destino y libertad, encarnados plásticamente como la gravedad y la inervación psíquica que la contrarresta, han llegado aquí a una proporcionalidad más pasable que en ningún otro arte. Es verdad que en los antiguos la pesadez y la espontaneidad se concilian en una forma reposada, sin parcialidad. Pero su unidad existía ya de antemano, los contrarios no llegan a enfrentarse, sino que colaboran sosegadamente, sin lucha previa, y, por tanto, sin conciencia aguzada por ella. En el barroco, por el contrario, los elementos alternan sus superioridades. Nos ofrece, en efecto, unas veces, una masa sorda y una pesadez material, a la

que no se opone ningún movimiento interior informador; otras, una movilidad apasionada que para nada se preocupa de las condiciones y obstáculos físicos, como si no existiera más que la pasión de la voluntad y de la fuerza, que se ha liberado de las conexiones regulares de los cuerpos y de las cosas. Las direcciones mortalmente enemigas que, con Miguel Angel, están contenidas en un haz merced a la enorme unidad de la vida, con el barroco marchan cada una por su lado, pero con la fuerza incondicionada que las había prestado Miguel Angel con objeto de que su solución gigantesca encontrara de antemano un problema gigantesco.

En las figuras del techo y, sobre todo, en las de la tumba y en los esclavos, la pesadez hace presa en la misma energía pujante, llega hasta las raíces de los impulsos contrarios y, desde un principio, éstos no son libres; y, a su vez, la masa pesada, está atravesada y animada por los impulsos que buscan la libertad y la luz. Lo que tiende a la libertad y lo que la sofoca, coinciden en un punto, en el de indiferencia de las fuerzas, punto en que la figura parece como paralizada, quieta en el gran momento en que las potencias decisivas de la vida se contrarrestan y anulan, una vida trágica desde las mismas raíces de su unidad más profunda se ha desplegado en ese dualismo y vuelve a recobrarse. Acaso sólo algunas esculturas egipcias nos ofrecen una análoga pesadumbre y densidad de la masa de piedra, pero les falta la simultánea animación de esta masa, por impulsos contrarios. La vida no apunta la dirección hacia el alma en el acto de gravitación; su intimidad continúa siendo mera piedra, mera pesadez natural, no complicada todavía en la lucha de los principios cósmicos, y que no ha logrado todavía una forma. Como a esas estatuas egipcias se les añade desde fuera forma, vida y alma, los antagonismos llegan a ponerse en contacto espacialmente, pero no logran interiormente la unidad, ya sea una unidad de contrapeso o de lucha, o de ambas a la vez, como en Miguel Angel. No se trata de un tender, insatisfecho, a la unidad—mientras que la verdadera unidad de los principios cósmicos en Miguel Angel hace patente

satisfacción en la insatisfacción e insatisfacción en la satisfacción—, sino que estamos todavía en una tensión oscura, no viva, antes de que se inicie el verdadero ímpetu. Esto presta a las estatuas egipcias un hieratismo en su dualismo, algo, a veces, infinitamente triste, en contraposición con el aire trágico de las figuras de Miguel Angel. Existe lo trágico allí donde la amenaza o el aniquilamiento de una energía vital por una potencia enemiga depende de un encuentro nada ocasional o extrínseco de los dos; el destino trágico que una potencia prepara a la otra estaba ya preformado, como algo inevitable, en esta última. La forma unitaria de lo trágico es la lucha. Las figuras inacabadas (pero de ningún modo *solamente* ellas) surgen penosa y esforzadamente del bloque de mármol—en la más clara oposición con la figura de Afrodita surgiendo del mar. Aquí, la naturaleza abandona complacida la belleza, la animada existencia, porque reconoce en ella su propia ley. En Miguel Angel la piedra parece conservar celosamente su propia naturaleza centrípeta, su pesada informidad, y no renuncia al conflicto con las potencias superiores aunque sabe que ha de renunciar. Lo que acabamos de formular, que la lucha es la manera especial con que, en Miguel Angel, los antagonismos logran su unidad artística, expresa una categoría en cuya profundidad metafísica han coincidido algunos espíritus gigantes de la vida espiritual. Parece como si Heráclito hubiera querido aludir a esto cuando comprende el ser del mundo como relación y unidad de los contrarios y declara que la lucha es el principio creador e informador. Debió inspirarle el sentimiento de que la lucha no significa sólo la suma de dos partes en la que cada una se halla movida en su particular manera, sino más bien una categoría completamente unitaria respecto a la cual la dualidad no es sino contenido o manifestación, al modo como el movimiento pendular abarca dos movimientos de dirección contraria. El hecho de que la divergencia y contraposición de las partes se halla comprendido en un acaecer unitario, de que la vida es unidad de lo diverso, no puede expresarse con más fuerza, intensidad y acento trágico que cuan-

do la unidad no se consigue con la cooperación pacífica de los elementos, sino en su lucha y en su recíproca tendencia a anularse. Esta unidad de la vida, que se hace sensible en su integridad sólo con las proporciones gigantes de su tensión, cobra una forma metafísica cuando Heráclito declara que el mundo en su totalidad es conciliación de los contrarios y resultado de la guerra, y una forma artística cuando Miguel Angel constriñe el empuje ascensíonal del alma y la fuerza resistente de la gravedad en una imagen de incomparable unidad plástica, de tal forma que la misma pesadez física se manifiesta como un elemento que penetra en el alma, o, mejor, que surge en ella misma, pero que simultáneamente hace patente también el conflicto entre cuerpo y alma con lucha de las intenciones más opuestas.

Con esto las figuras de Miguel Angel logran aquella perfección o acabado existencial que siempre se les ha atribuído y, además, se resuelve, por decirlo así, la tarea impuesta al arte en general. Aquello que en la realidad natural e histórica se escinde, se enfrenta, se deshace en fragmentos, con la forma del arte se unifica aquí en una vida superior. Sin embargo—y con ella el fenómeno Miguel Angel se convierte en un problema nuevo de verdad, su propio *problema*—, estas figuras dan muestras de una terrible indecisión: tenemos la impresión de que toda su victoria sobre la indigencia individual terrena, toda la titánica perfección, todo el acopio unitario de todas las fuerzas y empeños de la existencia, nos deja, sin embargo, una nostalgia cuya satisfacción no ha sido comprendida en esa cerrada unidad. Hecho que hace alusión al motivo esencial, no sólo para el carácter de las figuras de Miguel Angel, sino también para su proceso creador y para su vida misma.

El destino, a que aquí nos referimos, es resultado del carácter *renacentista* de su obra. La dirección en que camina la voluntad, la vida, el anhelo de sus figuras, se pliega toda ella a la tierra; están oprimidas por un ansia terrible de salvación, de abandono definitivo de la lucha, necesidad cuya intensidad está condicionada por las proporciones gigantescas de su ser.

La plenitud de su ser no implica contradicción con este deseo de una existencia más plena, más feliz, más libre: forma parte de su existencia, no fácilmente mensurable, que su nostalgia integra, como un elemento, a su ser, y que éste se halle comprendido en esa nostalgia. Pero como este ser es absolutamente un ser terreno, su anhelo busca, claro es, algo absoluto, infinito, inaccesible, pero nada trascendente; se trata de un posible en la Tierra, aunque nunca real, una plenitud que no es de carácter religioso, sino que se corresponde con su ser, una salvación que no procede de ningún Dios, y que, por la dirección en que se enfoca, no podrá venir de ninguno. Se trata de un destino que habrían de procurarnos las potencias de la vida. En ese íntimo sentido de que la nostalgia constituye la esencia de su ser, las figuras de Miguel Angel son en verdad supraempíricas, pero no supraterrenas. El anhelo religioso, tal como lo despertó el cristianismo y le dió forma el gótico, se ha orientado bruscamente en la dirección de lo terrenal, de lo visible, a juzgar por su sentido, aunque nunca sea efectivamente vivido; toda la pasión, toda la insatisfacción ante lo real, que había nacido en relación con un mundo ultraterreno, lo trasplanta al mundo. El proceso infinito de las líneas que siguen el camino del mundo vino a sustituir a la línea que asciende hacia el otro mundo que, si bien se mira, no es infinita en la medida de la otra, ya que, en la forma que sea, puede alcanzar su fin definitivo. Lo religioso nos cautiva profundamente, porque, siendo su objeto algo infinito, se puede alcanzar mediante un esfuerzo finito y al cabo de un camino finito, aunque sea el día del juicio final. Pero si el sentimiento religioso se transpone, si se trasladan a la Tierra el ritmo, la intensidad, la relación, en general, de los momentos aislados con el todo de la existencia, tal como los había formado el cristianismo en su trascendencia, en ese caso se invierten los términos de la relación: al espíritu se le presenta un fin que por su naturaleza es finito, pero por lo mismo que ha acogido esos caracteres del anhelo religioso, se convierte en algo inaccesible, ideal, que si es verdad que va marcando su dirección a nuestro

anhelo, no le depara ningún término dentro de lo finito imaginable. Se ha abierto una contradicción entre la forma de la vida y su contenido, porque el contenido que ahora tiene que adoptar no se le adecua interiormente, porque procede de otra forma. La nostalgia cristiana, la gótica, necesita el cielo, y si se pierde en una dirección terrena—la que señala el Renacimiento—arderá o se anquilosará tras un algo inencontrable. La religión muestra al hombre el infinito anhelado a una distancia finita, mientras que ahora una finitud anhelada se pierde en lejanías infinitas—he aquí la fatal expresión lógica del hecho de que un hombre con un alma religiosa, orientada hacia lo infinito y lo absoluto, naciera y se criara en una época cuya vida y cuyo estilo consistió en apear los ideales del cielo y traerlos a la tierra, y que encontró su liberación última en la elaboración artística de lo puramente natural. Sus figuras parecen haber logrado el punto culminante en lo que se refiere a la magnitud, potencia, proporción de todas las energías humanas. No pueden ir más lejos, y, sin embargo, se sienten constantemente empujadas a ir más lejos. Cuando el hombre, terrenalmente considerado, es todavía imperfecto, puede tender y poner sus esperanzas en algo incierto; pero ¿qué puede hacer aquel que, lleno de una nostalgia desplazada, llega al final de su existencia terrena—la única que se le ofrece—, que no puede sentir como cierre auténtico? ¿Qué podía hacer sino asomarse desesperanzadamente al vacío? Son perfectas y, sin embargo, no son felices—esta es la conclusión que se desprende de las premisas en que se mueven estas figuras.

Existe una obra de Miguel Angel a la que no se aplica cuanto llevamos dicho, en la que no se siente el dualismo de las direcciones de la vida, que queda superado por la forma artística, ni tampoco ese otro, mucho más recalcitrante, entre las cerradas figuras plásticas y su anhelo de infinito. En la *Pietá Rondandini* ha desaparecido por completo la violencia, la oposición, la lucha; no hay, por decirlo así, materia alguna contra la que el alma tuviera que defenderse. El cuerpo ha renunciado a la lucha por sus prerrogativas, las figuras son como

sin cuerpo. Con esto, Miguel Angel niega el principio vital de su arte; pero si ese principio le intrincó en ese terrible e insoluble conflicto entre una pasión trascendental y sus formas de expresión corpóreas, forzosamente inadecuadas, no por ello consigue en esta ocasión aplacar esta contradicción. La salvación es puramente negativa, nirvánica; se ha renunciado a la lucha, sin victoria y sin aplacamiento. El alma, liberada de la pesadez del cuerpo, no inicia el curso triunfal de lo trascendente, sino que ha desfallecido en el umbral. Es la obra más traicionera y trágica de Miguel Angel; rubrica su incapacidad para lograr la salvación por la vía artística, mediante la creación centrada en la visión sensible.

He aquí la radical y estremecedora fatalidad de su vida, como nos lo dan a entender sus últimas poesías: ha puesto toda su alma, todo el doloroso esfuerzo de su vida en una creación que no ha satisfecho sus necesidades más profundas, últimas, porque esa creación discurre en un plano que no es el de los objetos de su nostálgico anhelo.

Las mentiras de este mundo me quitaron
el tiempo para contemplar, entregado, a Dios
. . . . . .
Ni pintar ni esculpir apaciguan el alma
que busca el amor de Dios que, en la Cruz,
abre sus brazos para acogernos.
. . . . . .
A quien vive para eso, lo que muere
no le puede calmar el anhelo.

No hay duda: su vivencia más profunda y terrible fué que no veía en sus obras los valores eternos; que se dió cuenta que ella discurría por unas vías que no podían llevarle en modo alguno a lo que importaba. Las confesiones poéticas de Miguel Angel nos dan a entender bien claramente que, para él, en el arte que crea y en la belleza que adora, residen algo suprasensible que les presta su valor. Habla una vez de la belleza beatífica de los hombres representados por el arte; pero si el tiempo hubiera injuriado la obra,

... resurge, fuera del tiempo, la belleza primera
y conduce los vanos deseos a un reino superior.

Y la gran crisis de su vida ha sido que, creyendo en un principio que el valor absoluto, la idea que se cierne sobre todas las visiones, está dignamente representada en la contemplación del arte y de la belleza, en la edad provecta tuvo que reconocer que ese valor absoluto reside en alturas inaccesibles para el arte. Su más profundo dolor metafísico fué que aquello en lo cual se nos manifiesta lo absoluto, lo perfecto, lo infinito, a saber, la apariencia y su encanto, nos lo oculta a la vez, es decir, que nos promete conducirnos a él y nos desvía. Y esta idea alcanzó proporciones de crisis y de dolor estremecido, porque su corazón y su pasión sensible, artística, continuaron prisioneros, con la misma intensidad que antes, en esas encantadoras apariencias. Se consuela con un consuelo que, en lo profundo, no cree: que no puede ser pecado amar la belleza, ya que Dios la ha hecho.

Se comprende que su alma fuera dominada por el arte y por el amor; porque en el uno y en el otro creemos poseer en lo terreno algo que trasciende de lo terreno.

Lo que yo leo y amo en tu belleza
es algo lejano y extraño para una criatura;
quien quiera contemplarlo tendrá que morir primero.

El destino de su alma fué exigir la plenitud toda de lo infinito a la plenitud de lo finito: el amor y el arte son los dos medios que la humanidad ofrece para la satisfacción de este anhelo, y para el amor y el arte nacieron el genio y la pasión de Miguel Angel, y a ellos continuará sirviendo aún mucho tiempo después de haberlos reconocido como capaces de dar cumplimiento a aquella exigencia. En esta circunstancia se extraña el sentimiento que parece haberle acompañado toda la vida: que la existencia presente es un fragmento, que sus trozos no forman juntos un todo. Acaso esto nos explique la impresión enorme que le produjera Vittoria Colonna. Por pri-

mera vez, quizá, se encuentra frente al hombre formalmente perfecto, que no es ya fragmento ni disonancia; seguramente, un caso extraño de sensación típica que mujeres muy perfectas provocan bastante a menudo en hombres extraordinarios. Su adoración no se liga a esta o aquella perfección, sino a la unidad y totalidad de la existencia, frente a la cual el hombre siente que la suya no es más que fragmentaria, un complejo de elementos no maduros, aunque alguno de ellos, aisladamente, supere en fuerza e importancia a aquella totalidad. Cuando Miguel Angel conoce a Vittoria Colonna era ya un hombre de edad, de modo que sabía ya que no podría lograr dar plenitud y acabado con sus propias fuerzas a la imperfección de su existencia, a la contrariedad radical de sus esencias. De aquí la conmoción infinita ante la presencia de una existencia que no conocía fragmentos, y que en la forma de su vida—forma que, para Miguel Angel, profundo renacentista, significa el valor auténtico de la vida—le aparecía tan absolutamente superior, que ni por un momento le viene la idea de oponer por su cuenta sus creaciones. De aquí su humilde sencillez frente a ella. En el plano en que la perfección de Vittoria se asienta no podía entrar ninguna obra singular por grandiosa que fuese. Se nos revela así su amor, no como un episodio aislado, coordinado con otro ser, sino como cumplimiento consecuente de todo un destino.

De este modo se resuelve un problema que se enlaza con el rasgo erótico de su personalidad. Sus poesías, por su número, por su tono y muchos otros signos exteriores, no nos dejan la menor duda de que su vida se movía en las vías de Eros y al modo apasionado. Bastante a menudo, estas poesías nos ofrecen su vida amorosa en unión simbólica con su arte. Y lo extraordinario ahora es que su arte no muestra huella erótica alguna, ni por su contenido ni por su acento. En todos los demás artistas de condición erótica vibra ese acento de modo inconfundible en sus figuras, así en Georgione, Rubens, Rodín. Nada de eso en Miguel Angel. Lo que en sus figuras parecen vivir y comunicarnos, lo mismo que la atmósfera artística en

que las ha colocado su creador, no contiene la menor vibración amorosa o afectiva en general. Se hallan bajo la impresión de un destino general en la que se disuelven todas las sustancias sentimentales posibles. Sobre ellas pesa la vida entera, y las abruma la vida que nos envuelve a todos como destino, y sólo al correr de los días se va deshaciendo en vivencia, afectos, búsquedas y escapadas. El hombre de Miguel Angel retrocede desde estas concreciones de la realidad del destino, y pone de manifiesto esa realidad con su ritmo propio, desligada de todas las formas de aparición a que le fuerza el esto y aquello del mundo.

No se trata de la abstracción humana de la escultura clásica que, prescindiendo de algunas alusiones (sobre todo en las cabezas juveniles griegas), se coloca más allá del destino. Las figuras ideales del helenismo son bastante "vivas"; pero la vida, en cuanto tal, no constituye para ellas una fortuna, como las figuras de la Capilla Sixtina y del sepulcro de los Médicis. En este punto se hace una luz que recae sobre sus poesías amorosas que aminora su extraño carácter respecto a su obra. Por muy subjetiva y extremadamente que le mueva la pasión amorosa, como vivencia personal inmediata, siempre es el *destino* en el que se centran todas sus fulguraciones. El contenido específico del amor no penetra en su obra; pero el hecho del destino, al cual se refiere el amor, o hacia el cual se ensancha, es el común denominador de su vivir, de su poesía y de su arte plástico. Solamente en algunas figuras de Hodler vuelve a ser potente este sentimiento: el amor no es sólo el afecto que se reduce al punto espacial-temporal, sino que es aire que respiramos y que no podemos evitar, un destino metafísico, sombrío, ardiente, abrumador y penetrante en los hombres. Nos lleva consigo, como al girar de la Tierra, una suerte que no sólo es el destino particular de cada hombre, sino que nos envuelve como una fuerza objetiva, que rige los destinos del mundo. Lo que es común a sus poesías amorosas y a sus esculturas es la idea de que el destino individual es algo que se nos impone ya con la vida misma, que el ritmo de ésta

constituye lo esencial y decisivo en la suerte del individuo y que ese ritmo lleva consigo algo pesado, abrumador, que se mezcla a nuestro aliento. No se trata de un pálido antropomorfizar nuestra suerte en un *fatum* cósmico, sino el sentir genial metafísico del ser del mundo, del cual deriva y con el cual se explica nuestro ser. Sus figuras expresan la misma radical magnitud humana que su actitud interna frente a la vida: el destino del mundo y de la vida en general constituye el núcleo y sentido del vivir personal y, mirando desde el otro extremo, lo personal no vale en razón de su repercusión puramente subjetiva, de sus estados huidizos de dolor y placer, sino en razón de su significación suprapersonal, de su valor como ser objetivo. Cuando en sus poesías últimas habla de la perdición eterna que le espera, no asoma en ellas el miedo por los tormentos del infierno, sino la tortura interior de ser un tal que merece el infierno. No es sino expresión de la insuficiencia de su ser y de su comportamiento, absolutamente diferente de ese arrastrarse hasta la cruz del débil. El infierno no es un suceso que nos amenaza desde fuera, sino el desarrollo lógico, continuo, de las esencias terrenas. Lo trascendente puro, un cielo y un infierno sustraídos a la dirección del acaecer en la tierra, tal como lo ha entendido Fra Angélico, está muy lejos de Miguel Angel. También en esta ocasión se pone de manifiesto su espíritu renacentista: su exigencia profunda insiste en la existencia personal de aquí abajo, los valores objetivos se llenan de vida subjetiva; pero, por esto mismo, esa vida subjetiva, accidental, pierde su instancia egocéntrica. Es el personalismo que ha predicado Nietzsche y que le pone en tan estrecha relación con el ideal renacentista; cierto que lo que importa es el yo y solamente el yo, pero no sus impresiones de dolor o de placer, que para nada afectan al ser del mundo, sino al sentido objetivo de su existencia. El tormento de Miguel Angel está causado porque en su vida terrenal, que su libertad labra y perfila, es imperfecta, fragmentaria, traidora al ideal, y la representación religiosa dogmática de los castigos del infierno no es más que una proyección históricamente con-

dicionada. En los tormentos que en la otra vida le esperan toma cuerpo su profunda opinión del abismo inabordable que implicaba la prosecución de un ideal trascendente, absoluto, a través de su época y de su personalidad, en la línea pura de la vida terrestre.

Hice alusión al carácter trágico que evidencian las figuras de Miguel Angel, que no es sino eco fiel de la profundidad con que lleva su vida toda. Decíamos que lo trágico consiste en que aquello que se dirige contra la voluntad y la vida como contradicción y contrariedad suyos, surge, sin embargo, de lo más radical y profundo de la voluntad y de la vida, mientras que en lo meramente triste el entorpecimiento proviene de una circunstancia accidental en relación con el sentido íntimo del sujeto. Lo trágico es que la destrucción se alimenta de las mismas profundas raíces que lo destruído, y por esto Miguel Angel es una personalidad completamente trágica. Lo que hizo fracasar su vida, orientada hacia lo plástico, hacia la belleza terrena, fué la nostalgia trascendente ante la cual quebró ese empeño; pero esta nostalgia no era menos impuesta que su empeño artístico, pues procedía de la raíz última de su naturaleza, y tan imposible le era sustraerse a su fracaso interior como deshacerse de sí mismo. Frente a él y a sus figuras, el otro mundo se presenta en una inaccesible lejanía, como una exigencia imposible, con el gesto aterrador del Cristo en el juicio final, como el destino que aniquilará su voluntad de vivir. Pero, por esto mismo, con este problema y necesidad de un absoluto, reciben una existencia absoluta y se sustraen a todos los patrones terrenales. Así como a su anhelo ascendente le inhiere la fatalidad de una materialidad aterradora, así también a su existencia estrictamente terrena se entremezcla, en sus mismas raíces, el anhelo por una expansión infinita, por una satisfacción absoluta, incompatible con esa limitada existencia, un anhelo que constituye la intención más profunda de su voluntad: la plenitud de su ser significa la destrucción de su ser. Las fuerzas, el ritmo, las dimensiones, la forma y las leyes en las cuales y con las cuales podría producirse su existen-

cia y su obra creadora en el plano de lo terreno, estaban predeterminadas, al mismo tiempo, para superar ese plano, para no extinguirse en él y, de este modo, a dar un desmentís a esa misma vida que ellas condicionan. Nunca en un hombre de grandes creaciones ha ocurrido, que sepamos, que lo contradictorio, lo destructor, lo desvalorizador de su existencia surja de manera tan inmediata e inexcusable de esta misma existencia, de sus direcciones más esenciales y vitales, *a priori*, por decirlo así, más todavía, *siendo una misma cosa* con ellos. El carácter titánico de su naturaleza se nos muestra quizá mejor que en sus obras en el hecho de que éstas nada eran para él frente a la tarea que había acometido su alma.

La idea de la que es un mártir Miguel Ángel pertenece, a lo que parece, a los problemas infinitos de la humanidad: encontrar la perfección o acabado salvador de la vida en la vida misma, revestir lo absoluto con las formas de lo finito. Con las formas y acentos más diversos acompaña la vida de Goethe a partir del grito esperanzado de sus treinta y ocho años: qué infinito se hace el mundo si, por fin, logramos mantenernos en lo finito hasta llegar al deseo místico cuando, a los setenta y nueve años, reclama la inmortalidad como posibilidad de acrisolamiento de nuestras fuerzas terrenales que no han agotado su tarea en la tierra. Fausto exige de la vida, con la mayor pasión, que el deseo de lo absoluto se realice en sí mismo; se sostiene bien y mira a su alrededor—¿qué falta le hace divagar por una eternidad?—; al seguir la marcha encuentra felicidad y tormento. Sin embargo, unas páginas después, vuelta a empezar en el cielo, y tiene que ser "instruido", y como el nuevo día le ciega, el amor eterno tiene que prestarle su participación para salvarle. Con Nietzsche, la misma curva: la pasión por un algo absoluto e infinito realizada dentro de este mundo; así se figura un ideal aristocrático, así los ciclos eternos y el super-hombre, ideas todas que pretenden arrancar lo infinito al curso del acaecer terreno; hasta que, por último, con el sueño dionisíaco, una mística trascendente cogerá esos hilos que dentro de lo finito se resisten a cobrar tensiones de

valores infinitos. Nadie había hecho tanto como Miguel Angel para hacer de la vida, mediante el arte plástico, una cosa cerrada en sí misma, porque, no solamente consigue de cuerpo y alma, distanciados habitantes de dos mundos, una unidad plástica hasta él no lograda, sino que da también con el movimiento original de sus figuras con la lucha de sus energías, expresión cerrada a todas las discrepancias que nos presenta el vivir, a todas sus tragedias. Pero al realizar cabalmente la posibilidad de que la vida adquiriera una hermética unidad por las vías del arte, se le hizo claro, terriblemente claro, que ahí no estaba la solución. Parece ser destino del hombre que tenga que avanzar por el plano de la vida lo más posible para darse cuenta de que llega a un límite, pero no al suyo. Quizá la humanidad podrá encontrar alguna vez el reino en que su finitud y su indigencia se transfiguren en lo absoluto y lo perfecto, sin para eso trasladarse al otro mundo, el de las revelaciones dogmáticas. Todos los que, como Miguel Angel, quisieron ganar los valores de este ultramundo sin abandono del primero, pretendieron aunar sintéticamente ese dualismo; pero se estancaron con la mera exigencia de que uno de los mundos fuera garantía del otro, sin lograr, por eso, una nueva unidad superadora de las contradicciones.

Como para las figuras de Miguel Angel, la tragedia definitiva de sus vidas es que la humanidad no ha encontrado todavía un tercer mundo.

RODIN

RODIN

NUESTRA mirada separa en toda obra cultural la forma y el contenido. Nos autoriza a disgregar de este modo la unidad de la obra la independencia con que cada uno de esos elementos puede ser afectado por un desarrollo peculiar que para nada rozará al otro. El arte, como espejo de la cultura general, nos muestra esto mismo en el hecho de que el genio, que lo propulsa hacia un peldaño más alto, hace que las formas tradicionales reciban contenidos a los que, hasta ahora, parecieron negarse decididamente, o, por el contrario, despreocupado de la originalidad del contenido, crea una forma y un estilo que no significan sino una nueva posibilidad de expresión, capaz de infinitos contenidos. Dos escultores—Meunier y Rodin—que, con la novedad de su obra, proclaman la originalidad de nuestro tiempo, significan, sin embargo, en nuestra cultura de hoy, lo más distinto; porque con el primero, la plástica adquiere un nuevo contenido; con el segundo, un estilo nuevo; aquél, haciendo vivir en su obra un nuevo pensamiento; éste, un nuevo sentido artístico.

La hazaña de Meunier consiste en haber descubierto el valor plástico del trabajo corporal. Millet y otros pintores que tratan el mismo asunto—el pueblo trabajador—hacen también del trabajo problema artístico, pero más bien por su significación ética o sentimental que por el trabajo mismo. Los movimientos a que fuerza el trabajo parecían contradecir por completo ese hermetismo exterior y esa expresión de unidad interior que constituyen el sentido de la plástica humana. Por-

que el trabajo, que se produce en objetos, saca al hombre fuera de sí y quiebra la plástica suficiencia de su figura, la complica con el mundo exterior, que se le contrapone, impidiéndole de este modo elevarse a la unidad cerrada y suficiente de la obra de arte. El trabajo viene a ser una necesidad accidental del hombre, en profunda contradicción con la necesidad y libertad simultáneas del arte y de los hombres en el arte. Por esta razón, la escultura nos muestra al hombre en el juego, en la meditación, en el descanso, en la pasión y hasta en el sueño, pero nunca en el trabajo. Meunier vió, sin embargo, que el trabajo no es algo periférico, sino aquella acción nuestra por la cual introducimos lo externo dentro de nosotros, ampliando así nuestra periferia, sin quebranto de nuestra unidad. Este es el milagro del trabajo: que somete el hacer del sujeto a las exigencias de la "materia" (porque si no, no sería necesario trabajar, nos bastaría con soñar o con jugar) y, al mismo tiempo, coloca la "materia" en la órbita del sujeto. La unidad artística de las figuras de Meunier, con su levantar, tirar, empujar, remar, nos muestra cómo las fuerzas que el hombre, el trabajador, pone en la materia, parecen volver a él. El trabajo convierte al cuerpo en instrumento; Meunier lo concibe de tal forma, que el mismo instrumento se convierte en cuerpo. Cuando Meunier expresa, valiéndose del trabajo y sus movimientos, el sentido de lo humano, como algo cerrado que se basta a sí mismo, es que ha descubierto al trabajador en el reino de los valores estéticos. Como anticipos de esta intuición, podremos considerar quizá, con las naturales salvedades, las figuras de Hermann y Dorotea, cuyas vidas, desprovistas de todo patetismo o esteticismo, en íntimo contacto con el trabajo, viviendo de él, están, sin embargo, dibujadas con magnífico estilo clásico. Esta vida trabajosa, con todas las limitaciones que ella supone, se nos muestra como lugar de preciosas promesas artísticas, y las dos figuras no se destacan y emancipan de esa vida, sino que es ésta la que se nos muestra como fecunda en figuras plenamente artísticas. Paralelamente, el movimiento social del siglo XIX nos ha descubierto al tra-

bajador en el reino de los valores éticos. Lo que parecía desterrarlo de ese reino—que lo que importa en el trabajo es el resultado y no el sujeto—ha sido superado por este movimiento, que nos ha enseñado cómo afecta también al trabajador mismo; y esto es lo que Meunier realiza artísticamente al ser el primero en tratar los movimientos y gestos del trabajador con la misma dignidad que cualquier otra actitud corporal estética del hombre. Es verdad que treinta años antes este mismo motivo sirvió de base a los dibujos de labradores de van Gogh, quien, además, exige expresamente del pintor que represente al labrador en su faena, como no lo hicieron los antiguos, para entonces pintar el movimiento por amor al movimiento. Todavía nos encontramos con otro elemento, de una gran significación filosófico cultural. El movimiento del trabajo, cuyo valor estético se acaba de descubrir, no es sólo mera plasticidad aislada, sino que con ella se nos hace también patente que el soporte del trabajo es la gran masa de la capa social más baja. Este es el sello que Meunier imprime a su obra, a su trabajador: no como un ejemplar humano aislado, escogido, como hasta ahora lo ha sido, ya que esta vez se nos ofrecería en actitud de trabajo como antes en otras actitudes. Plásticamente se nos hace sentir que estamos ante una existencia de masa, no una existencia personal; no se trata de un representante de la masa—en cuyo caso se trataría de algo pensado e irrepresentable plásticamente y, no obstante, de carácter individual—, sino de un igual entre muchos. Sin reflexión alguna, el individuo plástico se convierte en alegoría del trabajador, ese individuo sigue dentro de la capa que forman sus compañeros, y nunca se nos presenta como un particular. Y, en este sentido, le acompaña todo el primor, toda la selección del acabado estético, aquella atracción *sui generis* que generalmente solemos designar como aristocrática, pero que, en este caso, cuajada plásticamente, para nada se halla vinculada a la distinción de uno entre muchos. En el dominio estético se ha realizado aquella relación de valores que Maeterlinck exige para los elementos del alma individual: nuestra felicidad,

nuestro valor, nuestra magnificencia no residen en lo extraordinario, en los resuellos heroicos, en los hechos eminentes, sino en la vida cotidiana, en todos y cada uno de sus momentos iguales y anónimos. Este mismo motivo se halla en la base del socialismo: lo esencial en el hombre es aquello que tiene de común con todos los demás y, por esta razón, es posible una situación en que los valores subjetivos y objetivos que, hasta ahora, parecían vinculados a las diferencias, al destacarse, a la suerte personal, sean accesibles para todos a base de la igualdad. Meunier, al mostrarnos que el trabajador, para alcanzar el supremo valor estético, no necesita para nada ser y hacer otra cosa que aquello que son y hacen todos, que el trabajo, en cuanto tal, implica este valor, deja de lado todo elemento sentimental o de agitación, propio de tantas ilustraciones artísticas del trabajo. Porque todas éstas nos dicen que, a pesar del trabajo, el hombre es digno y hermoso, mientras que Meunier afirma que el hombre es así a causa, precisamente, del trabajo. Vuelve a evidenciarse aquí el sentido profundo y exclusivamente artístico de su obra, porque no separa hombre y trabajo, mostrando en aquél un valor que éste pone en amenaza, sino que descubre perfección estética en este mismo trabajo, que abarca homogéneamente a la ancha masa del pueblo trabajador.

Pero una de las condiciones más profundas en esta coordinación del nuevo contenido artístico reside, quizá, en que no ha sido llevada a cabo con nuevo estilo. Meunier nos ha demostrado que el trabajador de nuestros días puede ser visto artísticamente y estilizado lo mismo que un adolescente griego o un senador veneciano. Aquel movimiento social ha enriquecido la sensibilidad moral con un nuevo contenido: el hecho de que la justicia, la compasión, el interés altruista se orientará hacia la clase trabajadora, significa una enorme ampliación de la conciencia moral, pero no un nuevo estilo de esta conciencia, que no lo recibe hasta Nietzsche. Meunier ha descubierto, sí, un nuevo objeto, en el cual la vida puede ser también artísticamente preciosa, pero no ha encontrado ninguna

forma nueva, ningún nuevo estilo con cuyo pulso la vida reciba formas artísticas. Rodin ha sido el primero que, sin aportar esencialmente contenidos nuevos para la escultura, le dió, sin embargo, un estilo, expresión de la actitud del alma moderna frente a la vida. Para fundamentar mi afirmación describiré a grandes rasgos las relaciones que cada estilo de escultor ha mantenido con la orientación vital de su tiempo.

La escultura griega, en sus modelos más auténticos y clásicos, está condicionada por el hecho de que toda la educación del espíritu griego se orienta hacia un ser firme, cerrado, sustancial, ser que comprende como algo *formado*, y subrayando enérgicamente que la forma se halla fuera del tiempo y del movimiento. La inquietud del devenir, la inseguridad del resbalar de forma a forma, el movimiento como rotura incesante de la forma firme, que se basta a sí misma, significa para el griego lo malo, lo odioso, quizá porque la realidad de la vida griega nada dejaba que desear en cuanto a intranquilidad, fragmentación e inseguridad. Por eso, la escultura griega, en su buena época, busca lo resistente, lo firme, la forma sustancial del cuerpo, más allá de toda actitud particular que le prestan sus movimientos; busca también su figura físico-anatómica que, en realidad, es una abstracción, ya que el cuerpo siempre se halla involucrado en algún movimiento individual. Este ideal antiguo concedía el mínimo espacio al movimiento, porque todo movimiento parecía perturbar el reposo firme del cuerpo, convirtiéndolo en algo casual y aislado. Mil quinientos años después, la escultura gótica hace del cuerpo, por primera vez, soporte del movimiento, liquidando la sustancial seguridad de su forma. De este modo se ponía a tono con el apasionamiento del alma religiosa, que se sentía extraña al cuerpo y, sobre todo, a su cuajada materialidad y a su suficiencia formal.

El radicalismo cristiano, no sólo desconocía el valor del cuerpo, sino que no aceptaba, por así decirlo, el hecho del cuerpo: en realidad, el cuerpo no existe, lo que existe es el alma, como en las catedrales góticas tampoco existe la piedra

con su significación propia y su propio peso, sino solamente la fuerza ascendente. Ahora bien, como la escultura no dispone más que del cuerpo, nace así una contradicción que se revela en esa falta de contemplaciones del arte gótico con la forma del cuerpo, contradicción cuya consecuencia en la vida práctica es el ascetismo. Todos estos cuerpos desproporcionados, retorcidos, tensos, alargados, oprimidos, vienen a ser como el ascetismo hecho piedra. El cuerpo tiene que procurar lo que no puede, ser sorporte de un alma de vuelo trascendente, que habita en regiones trascendentes. De aquí que estas figuras ofrezcan aún para nosotros una expresión psíquica que nos arrebata: el alma no es ya alma de ese cuerpo, sino que está en algún sitio fuera de él, y el cuerpo parece ir a su busca con los esfuerzos más imposibles. Con sus gestos, las almas lo que expresan es que no pueden expresarse, y como el cuerpo está ahí propiamente para que el alma se aleje de él, sus propios movimientos le alejan también de sí mismo.

Ghiberti y, sobre todo, Donatello conciertan el acorde. El movimiento no es ya símbolo de la negación del cuerpo, sino que el alma, que en este cuerpo se expresa, es, por completo, alma del cuerpo que se mueve. Pero en Donatello concurren la dualidad y la unidad de ambos elementos: la forma corporal sustancial, plástica y el movimiento apasionado, y con más fuerte expresión que en las figuras sueltas en el relieve, porque el movimiento puede prolongarse alrededor del cuerpo. El cuerpo, como permanente materialidad de tres dimensiones, no es, todavía, lo bastante individual y firme para contrapesar, por sí solo, la movilidad—la movilidad de lo psíquico—, para sostenerla totalmente. El alma no se va ya, a lo largo del movimiento, a lo trascendente, pero no se ha vinculado todavía con patente exclusividad al ser individual de este cuerpo determinado, no sentimos aún a esa raíz única de la que surgen como expresiones de un mismo ser la forma plástico orgánica y el movimiento del momento. Por esto, Donatello anticipa, prepara el Renacimiento, pero nada más. Porque, con todas las reservas inherentes a semejantes caracterizaciones.

asignamos como sentido al Renacimiento que trató de sentir y vivir en unidad, que el cristianismo había escindido, la naturaleza y el espíritu. El problema, con el cariz especial que presenta dentro de la escultura, por la relación entre la forma corporal—que tiende más a la natural—y el movimiento—que tiende más a lo espiritual—no ha sido resuelto definitivamente hasta Miguel Angel. La movilidad del cuerpo, la infinitud de un devenir sin sosiego que nos delatan sus figuras, no es más que un medio de dar más perfecta expresión a la forma sustancial y plástica del cuerpo, y esta forma aparece como el único soporte adecuado de ese movimiento, de ese devenir inacabable. He aquí la tragedia de las figuras de Miguel Angel: el ser fluye en el devenir, la forma en su propia liquidación incesante. Artísticamente el conflicto ha sido resuelto, el ideal antiguo y el gótico han encontrado su equilibrio; ahora que, por eso mismo, el conflicto, humanamente y metafísicamente, se hace tanto más sensible. Frente a los cuerpos que nos presenta Miguel Angel no se nos ocurre que pudieran moverse de otro modo, y, recíprocamente, la frase enunciada en el movimiento no puede provenir de sujeto alguno que no sea este cuerpo. A pesar de su potencia, de su violencia, el movimiento no traspasa nunca el cerrado contorno del cuerpo. Miguel Angel ha expresado en el lenguaje dinámico aquello que el cuerpo es según su estructura material, según su forma de sustancia en reposo.

Con Rodin, el acento se corre hacia el movimiento: el equilibrio entre el movimiento y la sustancia corporal lo consigue en una balanza diferente, en un plano dinámico más alto. El supuesto previo o, si se quiere, el tono fundamental de la armonía alcanzada por Miguel Angel es el puro cuerpo, la estructura plástico-abstracta, mientras que en Rodin lo es el movimiento. Con él, el movimiento se proporciona nuevos campos y nuevos medios de expresión. Valiéndose de una nueva flexión de los miembros, de una vibración nueva, de una vida propia de las superficies, de una manera inédita de hacer sentir los contactos de dos cuerpos o de un cuerpo mis-

mo, mediante una nueva utilización de la luz, y de la contraposición y armonización de planos, consigue Rodin un nuevo grado de movimiento de las figuras que patentiza de manera más perfecta que hasta toda la vida interna del hombre, con todo su sentir, pensar, vivir. Ese destacarse la figura de la piedra que le sigue aprisionando en parte viene a ser la inmediata encarnación del devenir, que es el sentido de su arte. Cada figura está captada en una etapa de un camino infinito, que recorre, sin reposo; a veces, en una etapa tan precoz que apenas si se esboza su perfil en medio del bloque. De este modo, el principio dinámico parece que contagia al espectador. Se nos ofrece el colmo de la excitación, porque el fracaso de la forma no acabada, cumplida, provoca la actividad del espectador de la manera más intensa. Si fuera verdad la teoría artística que afirma que el goce de la obra supone la repetición del proceso creador, un caso favorable sería éste en que la fantasía se ve obligada a completar lo incompleto y a llenar con movimiento creador la distancia entre la obra y su efecto último. Sin disputa, el movimiento es aquello que mejor sirve en nosotros a la expresión, porque ninguna otra condición de nuestro ser es común al cuerpo y al alma, el común denominador de esos dos mundos, por lo demás tan distantes, la forma común de sus vidas heterogéneas. En van Gogh los dos elementos se combinan también de nueva manera. Sus figuras están poseídas de una vida tan desatada, vibrante y febril como en ningún otro pintor y, sin embargo, lo asombroso, lo imponente es que ello no se produce, por lo común, por la representación de movimientos o sugestión de los movimientos correspondientes. Desde fuera, sus paisajes y sus naturalezas muertas nos ofrecen una simple "estada" y no como Rodin, un ir y venir sin límites, y, sin embargo, están poseídas de un desasosiego irrefrenable, tormentoso, superior al de las figuras de Rodin, y ese su surgir de la tranquila presencia del objeto representa una de las síntesis artísticas más inquietantes. Quizá con esta contraposición inmanente—que también, y, en forma mucho más equilibrada, se da en Miguel Angel—el sentimiento de lo

dinámico ha alcanzado su intensidad máxima, insuperable.

Se puede comparar el movimiento de la figura plástica en su relación con la forma resistente con el factor musical de la lírica en su relación con el contenido mental de la poesía. La lírica de Goethe nos ofrece, acaso, el equilibrio de los elementos que Miguel Angel nos presenta en la escultura. Podríamos decir que en sus poemas más perfectos, o en el lirismo de la transfiguración de Fausto, forman una tan absoluta unidad lo musical y lo intelectual porque cada uno de estos elementos aparece remontado en su pináculo; el contenido intelectual intemporal y el movimiento en que aquél toma cuerpo sensible, surgen de una plenitud tan armoniosa del creador, que también en la obra creada se compenetran y traspasan íntegramente, sin dejar vacíos y sin rebasarse, sin que haya primero ni segundo. En la lírica de Stefan George, que revela el mismo desarrollo del espíritu moderno que Rodín, el punto de arranque es la música del poema, no sólo la música exterior, sino también la interna. Sin que ello sea óbice a la integridad del contenido, el caso es que el poema hace el efecto de que surge de la música, del movimiento rítmico melódico. Así, parece que en Rodin el motivo dinámico es lo primordial y lo que hace surgir la estructura plástica de su soporte material. Verdad es que Rodin busca la impresión contra el naturalismo mecanicista y el convencionalismo, pero, a pesar del aire paradójico que cobra la expresión conceptual, la impresión que busca es la intemporal, transmomentánea; no la impresión de un aspecto nada más, o de un momento tan sólo, de las cosas, sino la impresión de la cosa en general; tampoco la impresión del ojo, sino del hombre todo. Así como la gran aportación de Stefan George consiste en haber dotado de una forma monumental a la expresión lírica del sentir subjetivo, así también Rodin busca una nueva monumentalidad—la del devenir, la del movimiento—pues hasta él toda monumentalidad estuvo vinculada al ser, a la sustancialidad del ideal clásico. No otra cosa quiere decir él mismo al hablar del *latente heroísmo de todo movimiento natural* como meta de su búsqueda. Cuenta

Rodin que, a menudo, pide a sus modelos posturas variadas y arbitrarias; repentinamente se interesa por la postura o flexión de cualquier miembro, por un movimiento de cadera, por un brazo levantado, por el ángulo que forma una articulación, y este pellizco de movimiento es lo que perpetuará en el barro sin el resto del cuerpo. Luego, muchas veces después de largo tiempo, surge la visión interna de un cuerpo entero, en postura característica, y se da cuenta, en seguida, de cuáles son los estudios—que se produjeron de la forma relatada—que se corresponden con esta escultura nonata. Sin duda alguna, aquel gesto aislado, creciendo en el fondo de lo inconsciente, ha producido, por decirlo así, el cuerpo suyo, el que le corresponde, el movimiento ha construído su encarnadura, la vida su forma. No se puede revelar más claramente la diferencia frente a lo antiguo y también frente a Miguel Angel. Porque si éste alcanza una unidad y equilibrio tan perfectos de los dos elementos, su punto de partida es, siempre, el ideal clásico, la sustancialidad y firmeza de la forma anatómica, a la que da fluidez con el ardor y la impulsividad de su alma, traspasándola de movimiento hasta que ambos—movimiento y forma—se confunden e intrinquen por completo. Además, el hecho de que Miguel Angel trate de dar al movimiento valor perdurable, significación intemporal, le acerca a lo estable. A pesar de toda la corrosiva pasión de sus movimientos, éstos han sido captados en un punto de relativo sosiego, de oscilación reposada, en el cual la figura puede detenerse un momento. Esta es su manera de dar al movimiento proporciones intemporales. Pero a esto es, precisamente, a lo que renuncian las figuras más señaladas de Rodin, sus movimientos son realmente de una momentaneidad huidiza. Ahora que en ellos se concentra de tal modo todo el sentido vital del ser, se hallan tan vinculados a su ser transmomentáneo, como sólo la forma sustancial invariable del cuerpo lo está. De aquí que sus gestos produzcan, por un lado, una impresión vaga, porque no pueden ser descritos, como ocurre en el clasicismo, por medio de conceptos temporales, y no se hallan, por lo tanto, seccionados de la

continuidad del movimiento vital, pero, por otro, nos son completamente ciertos y claros en el sentimiento provocado por su fluir. No revelan más que un solo momento, pero este momento es todo, el destino total. No se trata, en modo alguno, del "momento fecundo"; falta por completo esta parada apical; es un momento, pero no único como el momento fecundo, cuya falla consiste en que supera la momentaneidad del tiempo por una mera prolongación del tiempo que se contempla. En el momento fecundo hay siempre muchas cosas, pero los gestos de Rodin nos ofrecen *todo*. Hasta él, parecía que la escultura no podía lograr lo intemporal más que acentuando en el objeto o contenido de la obra el carácter de reposo, de sustancia, de duración; se creía que no era posible lograr cernirse sobre el nacer y morir de lo temporal más que perseverando firme en el tiempo. Rodin ha descubierto—prescindamos de antecedentes dispersos—la artística intemporalidad del movimiento puro.

Así como en Miguel Angel la coincidencia de los dos elementos, de los dos modos como corporalmente nos ofrecemos, como ser y como movimiento, en su intención última apunta al alma, al alma renacentista con su ideal de armónica composición de todos los elementos esenciales—por mucho que la nostalgia de sus figuras se aleje de ese ideal—, el alma que anima las figuras de Rodin es el alma moderna, mucho más flexible, más inquieta, más cambiante de temple y de destinos y más cerca, por tanto, de lo dinámico que el alma renacentista. Aquel *trasmutabile per tutte guise* que Dante confiesa de sí mismo y que vale, ciertamente, para todo el Renacimiento italiano es, más bien, un oscilar pendular entre estados diferentes, sí, pero cada cual en sí mismo unívoco y sustancial; entre la melancolía y el entusiasmo, entre el abandono y el valor, entre la fe y la incredulidad; mientras que la *trasmutabilidad* moderna es más bien un resbalar incesante, sin polos firmes de referencia; y no tanto un cambiar del sí al no como un simultanear el sí y el no.

Rodin, con esto, ha dado el paso decisivo por encima del

clasicismo y, por consiguiente, del convencionalismo. Como no estamos en posesión de la simplicidad antigua—la firme simplicidad del ser, de la sustancia—ni del ideal armonioso del Renacimiento que, sin perjudicar el equilibrio final de todos los elementos, podía arrancar de la norma antigua la pervivencia de la forma clásica en la escultura moderna, se produce en abismática discrepancia con el sentimiento vital del hombre actual, y no puede menos de ser un convencionalismo. Este convencionalismo, que resalta en la escultura más que en cualquier otra arte contemporánea, nos revela claramente cómo la escultura es, específicamente, el arte moderno. El naturalismo es el primero que empieza a derrocar convenciones. Pero el naturalismo constituye el *pendant* del convencionalismo. Ambos reciben desde fuera la norma de sus creaciones, uno copia las impresiones naturales, otro los modelos; los dos no son sino copistas frente al auténtico creador, a quien la Naturaleza ofrece material y sugestiones para que realice en el mundo la forma que él lleva dentro. El naturalismo y el convencionalismo no son sino el reflejo artístico de las dos grandes *violencias* del siglo XIX: la Naturaleza y la Historia. Ambas amenazaban con ahogar la personalidad libre, dueña de sí misma, la una porque sometía al alma a la misma coacción ciega a que está sujeta la piedra que cae y el tallo que se yergue, la otra porque convierte al alma en mero punto de intersección de los hilos sociales, y reduce toda su productividad a la administración de la herencia de la especie. El individuo, sofocado por las poderosas masas que son la naturaleza y la historia, pierde toda peculiaridad y autonomía, se convierte en desnuda encrucijada de potencias extrañas. Esto encuentra expresión en la producción artística, puesto que el naturalismo, con su falta de independencia, nos sujeta a lo que las cosas son, y el convencionalismo, no menos sumiso, a lo que las cosas han sido y van siendo: lo histórico y lo socialmente consagrado. Ninguna de estas dos potencias, la Naturaleza y la Historia, nos proporciona libertad y necesidad a un tiempo, en el sentido con que las buscamos en la obra de arte. Nos rebelamos contra la

convención porque no representa ninguna necesidad interna, sino un mero accidente histórico, que se nos impone, no obstante, como ley. La Naturaleza, por su parte, tal como se presenta de manera inmediata, es realidad pura y simple, todavía no escindida en libertad y necesidad. Eso de que las cosas, por modo natural, tienen que ser como son, porque la ley natural les fuerza a ello, es, ni más ni menos, un antropomorfismo, una manera de expresarse aproximadamente tan inocente como aquella que afirma que la Naturaleza es siempre verdadera. De igual manera que la veracidad no tiene sentido sino allí donde hay posibilidad de mentir, una imposición, un tener que ser, no son posibles más que cuando se da una resistencia, una libertad que se contraría a sí misma. Los objetos naturales son, simplemente, como son, y si se nos presentan como teniendo que ser, es que les implicamos nuestro propio sentimiento de un "poder ser de otra manera", de una cierta libertad. Libertad y necesidad son, ambas, victorias del alma sobre la pura facticidad de la existencia; ambas se presentan, por vez primera, al conformar artísticamente las cosas, ya que esta conformación reconoce su necesidad en el sentido y en el ser íntimos de la obra a crear, en la expresión viva de la figura creada, pero no en la ley accidental de la convención ni en la ley abstracta de la Naturaleza. Quien de manera más perfecta ha superado estos dos órdenes de legalidad extrínsecos al individuo ha sido Rembrandt, al entronizar el valor de lo individual. Pero en forma tan absoluta y extremada, que sus tipos renuncian a lo que podríamos llamar cósmico. En sus rostros parecen haber sedimentado todas las etapas de esta vida individual, y el complejo de su vivir interno es lo que da cuerpo a las figuras. Por el contrario, ninguna huella en ellas de las fatalidades, tenebrosidades y beatitudes que envuelven a las almas individuales desde el fondo metafísico del ser en general, desde el fondo de las cosas. El concepto específicamente germánico de la individualidad, que parte del punto único del individuo, y al que Rembrandt adscribe libertad y necesidad, no lo encontramos en Rodin. Lleva las líneas vitales de sus figuras en una

dirección y a unas alturas que podemos calificar de cósmicas, y que le colocan no sólo más allá del naturalismo y del convencionalismo, sino allende también de la necesidad y libertad de la persona. Cierto que tampoco aquí el alma obedece a ningún esquema extrínseco, impuesto desde fuera, sino que va informando desde dentro la figura y los gestos del cuerpo. Ahora que esta fuerza interior se halla penetrada, dominada, animada de un destino que es algo más que ella, pues si bien corre su suerte terrestre dentro de ella, vive al mismo tiempo en un espacio metafísico. Se siente que los tormentos que la aborrascan son también destinos cósmicos, mientras que los tipos de Rembrandt engendran su propio destino para correr conjunta suerte. De aquí que sus tipos, lo mismo la madrecita temblorosa, consumida por la vida, que el pobre muchacho judío, posean siempre, en lo profundo, una como seguridad de sí mismos, mientras que los hombres de Rodin se hallan como anonadados, y por algo superior, más fuerte que el mero destino personal: por una fatalidad de la existencia, que llena todos los rincones del espacio. En Rodin, el amor en general, la desesperación, la derrota, se convierten por su cósmica dinamicidad en el destino de cada uno, y no, como en el clasicismo, en calidad de concepto universal, de alegoría, sino como vida inmediata cuyo sujeto es el ser y cuyo latido es este individuo. La superación por Rodin del clasicismo la he radicado en el rango primordial que adquiere el motivo dinámico frente al motivo óntico; la reflexión que acabamos de apuntar nos conduce a una capa más profunda en que esta superación se lleva a cabo. El clasicismo tenía que caducar porque, no pasando ya de ser una anquilosada convención, le faltaba, no menos que al naturalismo, libertad y necesidad, en el sentido artístico. Centrando la figura en la pura ley interna de la individualidad, conseguimos ambas cosas y, de este modo, las figuras de Rodin son ley de sí mismas, su conformación no es más que la expresión absolutamente adecuada, pasiva, de su inferioridad. Como esta vida interna se desenvuelve al mismo tiempo en una atmósfera cósmica o, si se quiere, psíquico-metafísica, en mu-

tua compenetración, se halla más comprometida por el momento dinámico que la forma rembrandtiana, germánica, de la individualidad. Esta, con personalidad bien perfilada, albergando nada más que la ley individual de este único ser, posee un núcleo o un ámbito más firme, más resistente, sustraído al fluir incesante. A pesar del radicalismo con que Rembrandt reniega de todo clasicismo, su ideal individualista no ha roto los últimos cabos con el ideal de la sustancia en su suprema generalización. El individuo conserva, todavía, una sustancia que, si no es aprehensible mediante conceptos, persiste, sin embargo, en sus cerradas fronteras—prisionero, únicamente, de sí mismo—a través de todas las dinámicas oscilaciones de la vida. A éstas se entregan por de dentro las figuras de Rodin, que se hallan dominadas, hasta en su más recóndita entraña, por algo que, tan impropiamente, podría calificarse de exterior, como el viento con respecto al átomo de aire que vuela con él, ya que lo que hace el viento son, precisamente, los átomos de aire en movimiento. Podríamos encontrar ciertas analogías en algunas figuraciones modernas acerca de la sustancia y de la energía. Lo que en el fenómeno aislado aparece como estable y fijo, es reducido a oscilaciones, a movimientos cada vez más completos; pero esta movilidad del ser individual no es sino una forma, un punto de cruce del *quantum* unitario de energía cósmica. No basta con que un ser, cerrado de alguna manera en sí mismo, sea puro movimiento, sino que sus fronteras tienen que abrirse para que ese movimiento interior se convierta, de manera inmediata, en una ola de la marea vital cósmica. Entonces es cuando el motivo dinámico se convierte en algo absoluto, cuando la forma de la individualidad no encierra y aisla el movimiento que se desenvuelve dentro de ella, como una membrana que perfila y cierra su propio movimiento, sino que, a despecho de todo hermetismo, se nos ofrece el contenido, que es ya de por sí movimiento, en relación inmediata con el movimiento infinito del mundo, de la vida, del destino.

La movilidad de que es cuestión ahora es bien distinta

de la que se nos revela en el barroco o en el arte japonés. Sólo en apariencia el movimiento es mayor en el barroco. Porque la figura ha perdido el punto firme dentro de sí misma—en términos kantianos: el yo de la apercepción—, que es lo que da verdaderamente resalto y contraste aun al movimiento más apasionado, contraste que nos permite apreciar mensurablemente dicho movimiento, y que se hace visible en la delimitación espacial del contorno. Semejante desplazamiento del punto del yo, se comprende en una época que había perdido el concepto de personalidad del renacimiento, y que no había adquirido todavía el moderno concepto elaborado por Kant y Goethe; que, paralelamente, en el campo teórico convertía en clave el mecanicismo, el mero fluir causal, el juego de las fuerzas naturales, no de las sustancias, sometido a leyes impersonales. Así resulta que muchas figuras barrocas no son otra cosa que conglomerados de movimientos, pero no movimientos de esta determinada persona. En el arte japonés—del que recogemos para la referencia analógica solamente la pintura—lo que se mueve no es el cuerpo, sino la línea del cuerpo, y el fin que persigue la representación y su contenido, no es el *cuerpo que se mueve,* sino, más bien, el *contorno del cuerpo* que se mueve con perspectivas decorativas. El *cuerpo que se* mueve surge cuando el alma se opone a la pesadez del cuerpo, tirando, por decirlo así, de su materialidad, rechazando el movimiento impuesto; al renunciar el arte japonés a la sustancia material del cuerpo, nada encuentra el alma que mover y dominar, donde poder demostrar su propia movilidad.

La cantidad de interna movilidad no es menor en Miguel Angel que en Rodin, pero es más unívoca, menos problemática, concentrada en una dirección de suprema intensidad y, por ello, no requiere para su expresión una cantidad de movimiento exterior tan grande como lo exige el interno movimiento de la vibrante y disensa alma moderna, alma para la que el destino individual—para Miguel Angel algo definitivo—representa más bien un punto de tránsito de un caminar que procede de y va a parar a lo desconocido, un alma aficio-

nada a los caminos sin meta y a las metas sin camino. Si la plástica antigua busca la lógica del cuerpo, Rodin busca su psicología. Porque la esencia del hombre moderno es el psicologismo, vivir e interpretar el mundo como un mundo interior, a tenor de nuestras reacciones internas, fundir todos los contenidos compactos en la fluidez del alma, que es de donde se destaca toda sustancia, y cuyas formas no son sino formas de movimiento. De aquí que la música, la más dinámica de todas las artes, sea propiamente el arte de nuestra época; de aquí también que la lírica, que es lo que más profundamente satisface el anhelo de una época, crece centrada en su música. Por la misma razón, la adquisición lograda por la pintura moderna es, propiamente, el paisaje, que, a su vez, no es sino un estado de alma, y cuyo carácter cromático y fragmentario puede sustraerse mejor a la firme estructura lógica del cuerpo y de la composición. Y del cuerpo mismo el moderno prefiere el rostro, y el antiguo el tronco, porque aquél nos revela al hombre en el fluir de su vida interior, y éste en su sustancia permanente. Rodin prolonga este carácter propio del rostro a todo el cuerpo y, a veces, las caras son menos características e individuales, y toda la movilidad del alma, todos sus rayos de energía, toda su pasión, que por lo general encuentra su lugar natural de expresión en el rostro, se nos revela ahora en el doblarse y erguirse del cuerpo, en el temblor de su piel, en todas las vibraciones que partiendo del centro del alma se amortiguan o aceleran con la opresión o ligereza de este cuerpo. El ser de un ser guarda para otro ser algo impenetrable, incomprensible en su raíz última, mientras que su movimiento es algo que viene hacia nosotros o que nosotros podemos seguir.

Esta tendencia dinámica representa la más profunda relación que el arte moderno nos ofrece con el realismo: la progresiva movilidad de la vida real no solamente se pone de manifiesto en la mayor movilidad del arte moderno, sino que ambos, el estilo de la vida y el del arte contemporáneos, surgen de la misma fuente profunda. No es sólo que el arte refleje un mundo más movido, sino que también el espejo en que ese

mundo se refleja se mueve más. Este sentimiento de que su arte vive el sentido de la vida contemporánea por razón de su estilo y no del objeto a que se refiere, le hace quizá decir de sí mismo a Rodin que es un naturalista. Aquí reside la significación cultural de Rodin y, frente a él, el naturalismo vulgar, que procura reflejar solamente los contenidos de las cosas tales como son, no nos ofrece más que algo extrínseco y mecánico. El naturalismo extremado aborrece del estilo, sin darse cuenta que un estilo que vive con inmediatez el sentido de nuestra vida, es mucho más profundamente verdadero, fiel a la realidad, que toda imitación: no sólo *contiene* verdad, sino que *es* la verdad misma.

Si se cree que la finalidad permanente del arte es salvarnos de la agitada confusión de la vida, regalándonos con el reposo y la conciliación, más allá de sus movimientos y contradicciones, podemos pensar que esta liberación que nos procura el arte arrebatándonos al desasosiego intolerable de la vida se puede conseguir no sólo buscando refugio en lo contrario de ella, sino estilizando a la perfección y depurando al extremo su propio contenido. Las figuras antiguas nos sustraen a la fiebre y a las oscilaciones problemáticas de nuestro existir porque representan su negación absoluta, su nítida incontaminación. Rodin nos libera porque representa, con la suprema perfección, esa vida que se desparrama en la pasión dinámica. Como dijo de él un compatriota suyo: es Miguel Angel con tres siglos más de miseria. Haciéndonos vivir de nuevo nuestra más profunda vida en la esfera del arte, nos libera de ella tal como la sentimos en el plano de la realidad.

EL ASA

EL ASA

LAS teorías modernas sobre el arte insisten resueltamente en considerar como problema propio de la pintura y de la plástica la representación de la forma que tienen las cosas en el espacio. Pero no debe olvidarse que el espacio dentro del cuadro es algo totalmente distinto del espacio real que vivimos. En la realidad el espacio puede ser palpado; en el cuadro sólo puede ser visto. En la realidad cada trozo de espacio es percibido como parte de un infinito; en cambio, el espacio del cuadro aparece como un mundo encerrado en sí mismo. En la realidad, cada objeto se halla en relaciones de acción y reacción con todo lo que está o se mueve en torno suyo; en cambio, el contenido de la obra artística ha cortado esos hilos y, por la fusión de sus propios elementos, constituye una unidad que se basta a sí misma. En suma: la obra de arte vive allende la realidad. Con las visiones de lo real—que sin duda son los términos a que su contenido se refiere—la obra de arte construye un imperio soberano. Lienzo, colores y demás ingredientes del cuadro son partes de la realidad; pero la obra de arte, representada por esos materiales, vive su vida propia en un espacio ideal que tiene con el espacio real tan pocos contactos como los sonidos con los olores.

Y lo mismo sucede en todo utensilio, en todo vaso, por cuanto puede considerarse como valor estético. Trozo de metal, objeto palpable, ponderable, sometido a las manipulaciones y nexos del mundo circundante, el vaso es un pedazo de realidad. Pero su forma artística lleva una existencia aparte,

una existencia encerrada en sí misma, para la cual la realidad material tiene el sentido de un mero sustentáculo. Ahora bien, el recipiente no ha sido pensado, como el cuadro o la estatua, para esa incomunicación insular exclusivamente; ha de llenar ciertos fines—siquiera sea de un modo simbólico—ya que la mano lo apresa y lo introduce en la serie de los movimientos prácticos, vitales. De aquí resulta que el recipiente vive en los dos mundos a la vez. A la pura obra de arte, le es por completo indiferente el momento de la realidad, que queda, por decirlo así, anulado. Pero en el vaso que manipulamos, que llenamos, vaciamos, ofrecemos, colocamos en este o aquel lugar, la realidad hace valer sus derechos.

Esta doble posición del vaso se manifiesta principalmente en el asa. Por el asa cogemos el vaso, lo levantamos, lo movemos. El asa es el elemento que intuitivamente incluye al vaso en el mundo de la realidad, es decir, de las relaciones con todo lo que está fuera, con todo eso que para la pura obra de arte no existe. Ahora bien, no sólo el cuerpo del vaso ha de obedecer a las exigencias del arte; no son las asas simples recursos de comodidad, indiferentes al valor estético de la forma, como los encajes del marco. Las asas, que unen el vaso con la realidad de allende el arte, son al mismo tiempo un elemento de la forma artística y han de tener su justificación artística—independiente de su sentido y finalidad prácticos—como figuras que concurren con el cuerpo del vaso a la unidad de la impresión estética. Esta doble significación, patente aquí con claridad característica, hace del asa uno de los problemas estéticos más dignos de meditación.

¿Cómo se armonizan en la figura del asa los dos mundos, el exterior, cuyas exigencias el asa misma representa, y el mundo de la forma artística, que reclama sus prerrogativas, sin preocuparse para nada del otro? Este es, al parecer, el criterio inconsciente según el cual estimamos el efecto estético del asa. Y no sólo ha de poder el asa realizar efectivamente su función práctica, sino que por su aspecto y forma mismos ha de acentuar esta capacidad. Principalmente sucede esto en los ca-

sos en que el asa está soldada al vaso, por oposición a los casos en que parece modelada en el conjunto de la sustancia de éste. La primera manera subraya la procedencia exterior del asa, que ha venido empujada por fuerzas externas y procede de un orden externo de las cosas; y entonces se percibe claramente su sentido, que rebasa la pura forma artística. Esta separación entre el vaso y el asa se acentúa fuertemente en las tan repetidas formas de serpiente, lagarto, dragón que suele adoptar esta última. El sentido especial del asa queda en estos casos indicado por el hecho de que el animal viene de fuera a enroscarse en el vaso, y, por decirlo así, parece incluirse *a posteriori* en la forma total. A través de la unidad estética e intuitiva de vaso y asa, se advierte que el asa pertenece a otro orden y que surge de fuera como para reclamar el vaso en nombre de ese otro sistema de relaciones.

En cambio, hay algunos vasos que contradicen este tipo y acentúan fuertemente la tendencia a la unidad. Estos hacen la impresión de haber tenido primeramente formas amplias y plenas, cuya materia llegaba sin interrupción hasta la periferia; pero luego, habiéndoseles arrebatado la cantidad de materia necesaria, han quedado las asas. Los más perfectos vasos de este tipo son algunos tazones chinos, cuyas asas están labradas en el metal en frío.—La incorporación del asa a la unidad estética se acentúa otras veces de manera más orgánica; por ejemplo, cuando las asas parecen surgir del cuerpo del vaso en tránsito ininterrumpido, formadas por las energías mismas que formaron el vaso—como los brazos del hombre que, habiendo crecido en el mismo proceso uniforme de organización que el tronco, constituyen, sin embargo, el intermediario entre el conjunto humano y el mundo que le rodea.

Algunas veces también se encuentran tazas poco profundas, fabricadas de manera que, con su asa, parecen una hoja con su pedículo. De este tipo las hay muy hermosas, procedentes de la antigua cultura centro-americana. Aquí la unidad del desarrollo orgánico es la que hace sensible la relación entre ambas partes. El utensilio ha sido simplemente caracterizado

como prolongación de la mano o del órgano humano en general. En efecto: así como para el alma es la mano un instrumento, así también el instrumento es una mano. Sin duda, este carácter instrumental establece la separación entre el alma y la mano. Pero ello no estorba a la unidad íntima con que el proceso vital las baña ambas; justamente el estar una fuera de otra y al mismo tiempo una en otra, constituye el indivisible misterio de la vida. Esta, empero, trasciende del contorno inmediato del cuerpo e incorpora a su esfera el "instrumento"; o, mejor dicho, toda sustancia extraña se convierte en instrumento, cuando el alma la incluye en su vida, en la esfera que sus impulsos llenan. La diferencia entre lo externo y lo interno del alma—diferencia que para el cuerpo es a un tiemmo mismo importante y nula—queda también salvaguardada y al mismo tiempo borrada en *un solo* acto, cuando se trata de las cosas allende el cuerpo; porque el gran motivo del "instrumento" las incluye en el torrente de la vida con su proceso de universal unificación. Así la taza americana no es más que la prolongación o exaltación de la mano, dispuesta para coger y tener. Pero la taza no se maneja solamente cogiéndola por el cuerpo, sino también por el asa; de aquí un puente o una articulación flexible entre la taza y la mâno, que, por una especie de continuidad intuitiva, transfiere el impulso del alma a la taza, al manejo de la taza y por el retorno de esa fuerza, la incorpora en la esfera viviente del alma. Esto puede expresarse con perfecto simbolismo, diciendo que la taza resulta del desarrollo del asa, como la hoja del desarrollo de su pedículo. Dijérase que el hombre utiliza aquí los canales de la savia natural entre pedículo y la hoja, para verter su propio impulso en el objeto exterior, e incluirlo así en el recinto de su propia vida.

Pero cuando una de las dos significaciones del asa es preterida y sacrificada en provecho de la otra, entonces la impresión que produce se tiñe de cierto desagrado. Así, por ejemplo, sucede cuando las asas no son más que una especie de adorno en relieve adherido al cuerpo del vaso, sin dejar espacio libre

entre aquéllas y éste. Tal forma anula la finalidad del asa que es facilitar la aprehensión y manejo del vaso; y el resultado es un penoso sentimiento de contrasentido y de cautiverio, como cuando vemos a un hombre con los brazos atados al cuerpo. La tendencia a la unidad interior del vaso ha cortado aquí toda relación entre éste y el mundo exterior; y rara vez la belleza decorativa del conjunto es tan grande que pueda compensar esta falta.—Por otra parte, así como la forma estética no debe afirmar su imperio hasta el punto de desmentir ante el espectador la finalidad del asa (incluso cuando esta finalidad, como sucede en los vasos decorativos, no tiene realidad práctica), tampoco la finalidad del asa puede acentuarse tan insistentemente que deshaga la unidad de la impresión artística y produzca una imagen repulsiva.

Hay vasos griegos que tienen tres asas: dos en el cuerpo del vaso, para cogerlo con ambas manos e inclinarlo a uno u otro lado, y una en el cuello, con la cual sólo por un lado puede el vaso tenderse. Estos ejemplares producen una impresión *decididamente fea. ¿Por qué? Las tres asas no constituyen* un ataque inmediato ni a la visualidad ni al uso práctico, pues bien puede suceder que un vaso tenga que inclinarse en varios sentidos. A mi modo de ver, la fealdad de estos vasos proviene de que los movimientos indicados en este sistema sólo pueden verificarse *sucesivamente*, mientras que las asas se ofrecen a la vista *simultáneamente;* lo cual ocasiona en el espectador sentimientos motores muy confusos y encontrados. En efecto, si bien las exigencias de la visualidad y las del uso práctico no se contradicen aquí, en un sentido por decirlo así primario, sin embargo, la unidad de la intuición queda realmente deshecha; porque las asas, que son como movimientos en potencia, se ofrecen a la vista en una simultaneidad que forzosamente ha de desmentir la realización práctica de esos movimientos.

Esto nos conduce al otro posible defecto estético del asa: su exagerada *separación* de la impresión conjunta que produce el vaso. Para comprenderlo bien hace falta dar un rodeo. La

máxima heterogeneidad del asa con respecto al recipiente en conjunto; su máxima caracterización en el sentido práctico, se dan cuando el asa no se halla en unión rígida con el cuerpo del vaso, sino que se plega a éste. Suele acentuarse con frecuencia tal separación, empleando para el asa una materia distinta que para el recipiente. Esto da lugar a múltiples combinaciones. En muchos vasos y copas griegas, el asa pegada al cuerpo del recipiente y hecha de la misma materia que éste, representa una ancha cinta. Si entonces conserva el conjunto una total unidad de forma, el resultado puede ser muy feliz. La materia de una cinta, con su peso, consistencia y flexibilidad propias, distintas de las que posee la materia empleada en el cuerpo del vaso, adquiere así un valor simbólico; estas diferencias concordantes aluden suficientemente a la naturaleza del asa, que pertenece a otra provincia de la realidad y, sin embargo, la unidad estética del conjunto queda a salvo, puesto que no es posible desconocer la identidad de materia entre el asa y el vaso. Pero algunas veces sucede que el sutil e inestable equilibrio entre las dos exigencias, a que ha de satisfacer el asa, se rompe muy desfavorablemente; y es cuando el asa, siendo en realidad de la misma materia que el vaso, reproduce la forma y contextura de otro material en imitación naturalista, para subrayar así su peculiar sentido. Entre los japoneses justamente—que son los más grandes maestros del asa—encuéntrase esta combinación desagradable: asas rígidas de porcelana que forman una curva sobre el diámetro del vaso y que imitan el trenzado flexible de paja con que se hacen las asas de las teteras. Aquí se percibe con perfecta claridad hasta qué punto el asa trae consigo un mundo nuevo, extraño al sentido sustantivo del vaso; en efecto, el fin peculiar del asa se impone aquí de tal manera, que obliga al material a enmascararse con afeites impropios de su naturaleza. Así como el asa pegada inmediatamente al cuerpo del vaso exageraba la unidad del conjunto con detrimento de su propio valor práctico, así este otro modo de componer el asa, imitando materiales extraños, cae en el defecto contrario; pues no hay más insistente

manera de acentuar la diferencia entre el vaso y el asa que recubrir la materia del asa con un aspecto del todo heterogéneo y como traído de fuera.

Por último, el principio del asa—que consiste en ser medianera entre la obra artística y el mundo exterior, permaneciendo ella, sin embargo, incorporada a la forma artística—se encuentra confirmado por el hecho de aplicarse igualmente al otro polo del asa, quiero decir a la boca o abertura por donde se vacía el recipiente. Por medio del asa, el mundo entra, por decirlo así, en el vaso; por medio de la boca, el vaso se vierte, por decirlo así, en el mundo. Y de este modo el recipiente queda perfectamente engarzado en el sistema de las finalidades humanas; recibe por el asa la corriente finalista y la devuelve al mundo por la boca. Justamente por eso, porque la boca es una consecuencia del recipiente mismo, resulta más fácil unir de un modo orgánico su forma a la del vaso—adviértase que la expresión misma de boca, que no tiene término correspondiente para el asa, indica ya esa función orgánica—y por esta razón no son tan frecuentes las formas monstruosas y antinaturales en la boca como en el asa. El asa y la boca se corresponden, pues, una a otra intuitivamente como extremidades del diámetro del vaso y deben mantenerse en cierto equilibrio, porque así lo exigen las funciones propias que consisten en limitar el recipiente y al mismo tiempo en relacionarlo con el mundo práctico, aquélla en dirección hacia dentro, ésta en dirección hacia fuera. Es como la relación entre el alma del hombre y la realidad exterior: por medio de la sensibilidad, los cuerpos llegan hasta el alma, y por medio de las inervaciones voluntarias el alma llega hasta el mundo de los cuerpos —perteneciendo ambas cosas al alma y a la intimidad de la conciencia, que es otro polo de la corporeidad y que mediante esas dos actitudes, perceptiva y activa, se incluye en la corporeidad.

Tiene un interés fundamental el advertir que las exigencias *estéticas*, puramente formales, del asa quedan cumplidamente realizadas cuando sus significaciones simbólicas—con-

currir a la unidad conclusa del vaso y al mismo tiempo ser el punto donde se inserta en él una teleología totalmente exterior a esta forma—han llegado a una armonía o equilibrio. Y esto no quiere decir que aquí tenga aplicación el extraño dogma de que la utilidad decide sobre la belleza. Justamente se trata aquí de que la utilidad y la belleza se den el asa como dos exigencias por completo extrañas una a otra—procedente aquélla del mundo y ésta de la forma conjunta del recipiente—y de que, por decirlo así, una belleza de orden superior las comprenda a ambas y manifieste su dualismo, en última instancia, como una unidad imposible de describir más al detalle. La oposición o separación de los dos sistemas a que simultáneamente pertenece, hace del asa un indicio bien característico de lo que es esa belleza superior, que la teoría del arte apenas ha estudiado aún y para la cual toda belleza en estricto sentido es sólo un elemento. Queda ésta, pues, fundida por la otra belleza supra-estética, con todas las exigencias de la idea y de la vida, para constituir con ellas la forma sintética que la belleza estricta o especial, la que hasta ahora casi exclusivamente ha sido analizada por los estéticos, realiza en los elementos inmediatos de la existencia. Esa belleza de orden superior es sin duda la decisiva para todas las obras de arte verdaderamente grandes; y su reconocimiento establece una separación radical entre nuestro punto de vista y el de los múltiples esteticismos.

Pero además de esta perspectiva hay otra que justifica el que demos aquí una interpretación tan extensa a un fenómeno de tan mezquina apariencia. Me refiero a la *amplitud* de dichas relaciones simbólicas, amplitud que se manifiesta justamente por el hecho de aplicarlas a objetos en sí mismos insignificantes. Trátase en efecto nada menos que de la más amplia antítesis y síntesis ideal humana, a saber: un ser que pertenece por completo a la unidad de cierto conjunto, es, sin embargo, reclamado por otro orden de cosas, que le impone una finalidad determinante de su forma, sin que por ello esta forma deje de estar subordinada a aquel primer conjunto que sigue exis-

tiendo sin la menor relación con el segundo. Las distintas esferas—políticas, profesionales, sociales, familiares—en que vivimos, se hallan rodeadas de otras muchas, como el asa se halla envuelta por el medio práctico; de manera que el individuo, perteneciente a un círculo estrecho y cerrado, penetra así en los círculos adyacentes y es usado por éstos cuando éstos necesitan, por decirlo así, manejar aquel círculo más estrecho e incorporarlo a su más amplia teleología. Y así como el asa, aunque siempre dispuesta a cumplir su fin práctico, no por eso ha de quebrar la unidad formal del vaso, así también el arte de la vida le plantea al individuo una exigencia pareja: realizar su función en la clausura orgánica de cierto círculo, y al mismo tiempo estar siempre dispuesto a servir los fines de aquella otra unidad más amplia, ayudando así a encajar el círculo más reducido en el más extenso.

No de otro modo sucede en lo que se refiere a los distintos sectores de nuestro interés. Cuando conocemos o nos sometemos a exigencias morales o creamos productos regidos por normas objetivas, penetramos con esas partes o fuerzas de nuestro yo en órdenes ideales que dijéranse gobernados y empujados por una lógica interior, una tendencia de evolución suprapersonal; estos órdenes ideales acaparan a veces toda nuestra energía y la disponen en su servicio. Mas en todo esto lo importante es no dejar nunca que se destruya la unidad de nuestro ser, cuyo centro está *en nosotros*, y procurar que toda capacidad, toda actividad, toda acción moral, en el círculo de ese ser, permanezca obediente a la ley de su unidad fundamental; sin que por eso deje de pertenecer también a esa externa objetividad ideal, para *cuya* teleología somos nosotros, por decirlo así, los puntos del tránsito. Quizá aquí esté la fórmula de la riqueza vital que atesoran hombres y cosas; pues esta riqueza consiste sin duda en la *multiplicidad* de sus pertenencias recíprocas, en la *simultaneidad* del dentro y del fuera, en la sujeción y fusión de una parte, que es al mismo tiempo liberación, porque frente a ella está la sujeción y fusión de la parte contraria. He aquí uno de los más admirables nódulos

del universo humano: que un elemento vive su vida en la clausura de cierta conexión orgánica, como agotándose en ella—y, sin embargo, puede ser al mismo tiempo el puente por donde una vida nueva se vierta en aquella unidad primera; puede ser el "asa" con que la totalidad de la una aprehende la totalidad de la otra, sin que por ello se deshaga ninguna de las dos. Y este punto de vista, que en el asa del vaso encuentra acaso su símbolo más externo—pero por lo mismo también el que más denota su amplitud—; ese punto de vista que enriquece nuestra vida con tanta muchedumbre de otras vidas, refleja sin duda el sino de nuestra alma, que tiene su hogar en dos mundos distintos. Pues también nuestra alma culmina en su perfección cuando, totalmente inclusa en la armonía de uno de los dos mundos, como necesario miembro de él, penetra, sin embargo, en los nexos y sentidos del otro, no diré *a pesar de*, sino justamente *merced* a la forma que su pertenencia al primero le impuso; como si fuera el brazo que uno de los dos mundos—el real o el ideal—alarga para captar el otro y sumirlo en su seno y para ofrecerse al otro y sumirse dentro de él.

FIN

ÍNDICE

INDICE

PÁGS.

Introducción 5
Cultura femenina 11
Cultura objetiva y cultura subjetiva 13
Carácter masculino de la cultura objetiva 15
La división del trabajo 17
El alma femenina es unitaria 19
La fidelidad 21
La productividad femenina 22
El trabajo femenino 24
La mujer médico 26
La mujer historiador 27
La mujer escritora 31
La mujer y las artes del espacio 34
La mujer y el arte teatral 36
El "bello sexo" 39
La "casa" 42
La influencia sobre el hombre 47
La originalidad secundaria 51
La cultura femenina 52
Filosofía de la coquetería 57
Esencia de la coquetería 59
Formas de la coquetería 61
La ocultación y la coquetería 63
La libertad y la dominación de la mujer 66
La sensación de juego en el hombre 70
El juego, el arte y la coquetería 73
El arcano de la feminidad 76

PÁGS.

La relación de los sexos 78
Lo masculino y lo femenino 83
Imposibilidad de un juicio imparcial acerca de la mujer 85
Sexualidad centrípeta y sexualidad centrífuga 90
Naturaleza profunda de la sexualidad femenina 93
La mujer es el "ser humano" 95
Relativismo del varón 96
La tragedia de los sexos 99
El aburrimiento en los dos sexos 101
La "falta de lógica" en las mujeres 103
La mujer y la ética 108
Dualismo del hombre, unidad de la mujer 110
La mujer, género, y la mujer, individuo 112
La maternidad 115
Adoración y temor de la mujer 118
Los dos absolutos 120
La aventura 121
Filosofía de la moda 139
La vida como dualismo 141
Moda e imitación 143
Arbitrariedad de la moda 145
Moda y clases 147
La moda y lo extranjero 148
El traje nuevo 150
El traje de luto 152
La tragedia de la moda 152
Modo y ritmo vital 153
Moda y envidia 155
El frenético de la moda 156
La anti-moda 158
La moda y la mujer 160
La moda como máscara 163
Moda y vergüenza 164
La liberación por la moda 166
La moda dentro del individuo 167
Moda rápida, moda barata 169
Moda y eternidad 171

PÁGS.

Lo afín y lo indócil a la moda 173
Concepto y tragedia de la cultura 175
Las ruinas 209
El problema de la situación religiosa 221
La personalidad de Dios 237
Los Alpes 257
Miguel Angel 267
Rodin 293
El asa 313